Lothar Brieger

Das Kunstsammeln

Mit Abbildungen

München
Delphin-Verlag

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/daskunstsammelne00brie

Lothar Brieger

Das Kunstsammeln

Eine kurze Einführung
in seine Theorie und Praxis

Mit sechzehn Abbildungen

Dritte erweiterte Auflage

Delphin-Verlag, München

Norbert Falk zu eigen

Copyright 1918 by Delphin-Verlag Dr. Richard Landauer, München

Honoré Daumier. Der Sammler. Lithographie

Die thronende Göttin. Berliner Antiken-Museum

Die Erwerbung dieses ungewöhnlichen griechisch-italienischen Werkes mitten im Weltkrieg für 1 000 000 Mark war gewissermaßen eine gewonnene Schlacht, da sich auch Paris für die Göttin interessiert hatte.

Inhalt

	Seite
Vorworte	7
Das Kunstsammeln	9
Gemälde	24
Der Bilderrahmen	39
Gemäldesignaturen	41
Über das Restaurieren alter Gemälde	46
Plastik	52
Graphik	70
Möbel	83
Keramik	92
Metallarbeiten	105
Kleinkunst	117
Textilien	125
Türkische Kunst	135
Ostasienkunst	146
Bibliophilie	152
Literatur	156

Verzeichnis der Abbildungen

1. Honoré Daumier: Der Sammler. Lithographie . . . . . nach S. 4
2. Die thronende Göttin. Berliner Antiken-Museum . . . . . „ „ 4
3. Flandrischer Wandteppich. Anfang des 16. Jahrhunderts . . . . . „ „ 16
4. Andrea Mantegna (?): Bildnis . . . „ „ 16
5. Manet: Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko . . . . . „ „ 32
6. Max Liebermann: Die Gänserupferinnen „ „ 32
7. J. R. Smith: Farbstich nach Walton . „ „ 48
8. Rembrandt: Das Hundertguldenblatt . „ „ 48
9. Die heilige Anna. Lindenholz. Fränkisch um 1500 . . . . . „ „ 64
10. Majolikavase. 31½ cm hoch. Faenza . „ „ 64
11. Eine Nymphenburger Komödienfigur . „ „ 80
12. Wenzel Jamnitzer: sog. Merkelscher Tafelaufsatz . . . . . „ „ 80
13. François Briot: Zinnkanne . . . . „ „ 96
14. Rouchomowski: Die Tiara des Saitaphernes . . . . . „ „ 96
15. Ein Grolierein band . . . . . „ „ 112
16. Honoré Daumier: Die Kunstauktion. Lithographie . . . . . „ „ 112

Vorwort zur ersten Auflage

Das vorliegende Büchlein ist aus 8 Hochschulvorträgen entstanden, die im Winter des Jahres 1916 in Berlin gehalten wurden und erfreulicherweise genügend Beifall fanden, um sofort wiederholt werden zu müssen. Die Tatsache des umfangreichen Interesses beweist das Bedürfnis. Wenn Verfasser und Verlag, hierdurch angeregt, die Arbeit nunmehr in Form eines wohlfeilen Büchleins noch allgemeiner zugänglich machen, so soll das keine Überschätzung ihrer bescheidenen Ansprüche bedeuten. Die Vorträge wollten lediglich in allgemein verständlicher und dabei nicht allzu langweiliger, also abschreckender Form einem großen Interessentenkreis über die grundlegenden Dinge Klarheit bringen, von deren Erkenntnis aus an der Hand tiefgründigerer Fachliteratur ein persönliches Weiterdringen möglich ist. Da es ihnen gelang, diesen Zweck zu erfüllen, war kein Grund vorhanden, die auf knappe Zeit eingestellten Vorträge in diesem gleicherweise eingestellten Büchlein wesentlich abzuändern. Es wird daher im ganzen unverändert in der Form der Vorträge geboten.

Berlin 1917.

Vorwort zur zweiten Auflage

Die Schnelligkeit, mit der das Interesse für die im Vorjahre erschienene starke erste Auflage des vorliegenden Buches das Erscheinen einer zweiten Auflage nötig machte, legt dem Verfasser die Pflicht auf, sein Buch über den Rahmen der ursprünglichen Vorträge hinaus immer mehr zu einem brauchbaren Handbuche vor allem für den beginnenden Sammler zu gestalten. Soweit Schnelligkeit der Auflagenfolge und die im Kriege begründeten Zeitumstände dies erlauben, soll die vorliegende zweite Auflage wenigstens als erster Schritt auf diesem Wege den guten Willen beweisen. Außer einigen kleinen Änderungen und Erweiterungen der alten Texte,

bringt sie zwei völlig neue Kapitel, die über Textilien und Türkische Kunst. Sie hat ferner der in der ersten Auflage als Anhang der Möbel völlig ungenügend berücksichtigten Plastik ein eigenes sorgfältiges Kapitel gewidmet und aus dem kurzen Literaturverzeichnis einen umfangreichen Nachweis gemacht. Eine neue kleine Liste von Gemäldesignaturen will beileibe nicht alle wichtigen Signaturen vereinigen, sondern nur einer ersten Prüfung dienen. Von gleichen Listen auf anderen Sammelgebieten wurde, entgegen ursprünglicher Absicht, in der Erwägung abgesehen, daß es auf diesen Gebieten billige Handbücher mit Signaturenlisten gibt, die ja vorliegendes Buch als allgemeine Einführung in das Kunstsammeln nicht überflüssig machen, sondern nur ergänzen will.

Berlin 1918.

Vorwort zur dritten Auflage

Die dritte Auflage des Büchleins geht gegen die zweite Auflage fast unverändert hinaus. Dem Verfasser ist nicht unbekannt, inwieweit seinem Buche noch Ergänzungen und Erweiterungen gut tun würden. Auf der einen Seite aber befürchtete er, sein Buch, das gerade in seinem kleinen Umfange eine in seiner Art ziemlich ungewöhnliche Verbreitung fand, durch entsprechende Umarbeitung seinem eigentlichen Zwecke zu entfremden. Auf der anderen Seite machte es ihm die noch mangelnde Regulierung des internationalen Kunstmarktes unmöglich, die grundlegenden spezifisch deutschen Maßstäbe, in wirklich verläßlicher Weise zu erweitern. Von der ferneren Entwicklung des Kunstmarktes wird auch viel für die künftige Form des vorliegenden Buches abhängen.

Berlin 1920.

Das Kunstsammeln

Trotzdem es das allgemein übliche Verfahren des historischen Vortrags ist, damit zu beginnen, daß bereits irgendeine biblische Persönlichkeit mit dem Thema in innigem Zusammenhange steht, möchte ich Sie bitten, mir ein anderes, scheinbar unlogisches Verfahren gestatten zu wollen. Ich möchte mit dem beginnen, was eigentlich das Endziel unseres Vortrags sein sollte. Mit dem Sammler der Gegenwart. Der merkwürdigen Art von Menschen, die aus einer gewissen Einöde in unsere Zeit getreten sind, in einem sehr weiten Sinne ahnenlos und vorbildlos. Mit jenen Sonderlingen, die in einer Zeit, deren Stolz es war, alles neu zu machen und alles neu zu schaffen, ohne die umfassende schöpferische Kraft dazu zu besitzen, mit um so innigerer Liebe das Alte umfaßten und hegten, wo es gut war, nicht weil es alt war. Wir alle erinnern uns noch zum mindesten aus Erzählungen jener Zeiten, in denen die Welt in die Anhänger des Alten und in die Anhänger des Neuen in der Kunst so gespalten war, daß es beinahe schien, als höre alle Tradition auf und daß es Jahrzehnte bedurfte, ein Altern des Neuen, um zu beweisen, daß es ein traditionsloses Neues überhaupt nicht gibt, und daß Goya da steht, wo Rembrandt aufhört, und Manet nur ein Fortsetzer Goyas ist.

Diese Dinge, die sich mit vielem Lärm in den Regionen der hohen Kunst abspielten und schließlich fruchtbar ins Kunstgewerbliche verpflanzten, mußten sich aus einem Erdboden emporarbeiten, dessen Qualität das Reifen der Früchte nicht unwesentlich beeinflußte. Ich meine jene 15—20 Jahre der Umwandlung Europas aus einem agrarischen in einen Industrieweltteil, die auf den Krieg von 1870/71 folgten. Das junge Deutschland war zu einem Range gelangt, in den es sich körperlich gewissermaßen erst hineinwachsen mußte, es wandelte sich und mit ihm wandelte sich Europa. Man warf alles Alte von sich und wollte in allen Dingen ex ovo neu sein, Amerika

selbst konnte nicht neuer sein. Überall häutete sich die Welt aus der Gewalt der Umstände heraus und mit einer gewissen gesunden Rücksichtslosigkeit gegenüber manchen Vorzügen der alten Haut. Die höchste und zarteste Kulturblüte aber vermochte so plötzliche Veränderungen nicht zu vertragen, die Kunst. Wir können bei uns in Deutschland in den Jahren nach Siebzig eine Zeit beobachten — weder in Frankreich noch in England war es übrigens anders —, in der die Kunst als Gesamterscheinung tot ist. Da das Kunstbedürfnis der Menschen aber etwas ständig Latentes bleibt, da die neue Nahrung für dieses Bedürfnis noch nicht reif, die alte verpönt war, schuf sich diese Zeit der Flegeljahre des neuen Europa eine Surrogatkunst traurigster Sorte. Es entstand eine Malerei, mit der in Frankreich die Wände des Salons einen anödeten, die in England in den letzten Schülern der Praeraphaeliten ihre Propheten fand, und die uns in Deutschland dazu brachte, daß unsere schönen Frauen sich auf Bildern nur noch als hübsche leblose Puppen sehen wollten. Eine Malerei der lauten Gebärde, des hohlen Pathos, hinter dem nichts steckt, mit anderen Worten die gemalten Raupach und Kotzebue. Und in den Wohnungen, in denen die so teuer bezahlten Bilder hingen, sah es ähnlich parvenühaft aus. Renaissance ist gewiß eine sehr schöne Sache, aber wer wird sich wirklich alte Möbel hinstellen? Pfui, wenn man Geld genug hat, sich neue machen zu lassen! Und nicht etwa neue eines neuen Stils, nein, die von verständnislosen Möbeltischlern aus schlechten Vorlagewerken zusammengeschusterte mißverstandene Renaissance. Wenn auf dem Stuhl, dessen Vorbild nach der Versicherung des Tischlers einst einem Papste gehört hatte, nun Herr Lehmann saß, mit einem echten Paul Thumann über seinem Haupte, kam er sich selbst wie eine Art Hauspapst vor.

Aus dieser Einöde, aus der Wüstenei, in der es kaum eine Oase gab — auch das Museum war damals keine Oase —, ist der Sammler in unsere Zeit getreten. Er hat mit keiner der früheren Sammlertypen etwas gemein, er ist der erste Sammler der Weltkultur, der aus einer industriellen Welt kommt. Er

ist, mag er es auch nicht immer gerne hören, ohne den Händler nicht zu denken, schon aus dem Grunde, weil eigentlich der Händler der einzige Mensch war, mit dem er sich verstand. All die alte Kunst, die das beginnende Industriezeitalter nicht mehr mochte, wandelte zum Trödler. Und die verbannten Werte stellten für den Trödler wirkliche Werte dar, die Werte seines Geschäfts nämlich. Aus geschäftlichen Gründen mußte er sie schätzen und abschätzen lernen. Und mit dem Abschätzen kam ihm der Sinn für die Schönheit der Sachen, er lernte im Triebe des Geschäfts die Linie der meisterlichen Hand von der groben Arbeit unterscheiden und das Kunstwerk vom Machwerk. Nur in seinem Laden fanden die kommenden Museumsdirektoren, die Lehrer einer erst heraufdämmernden Zukunft die geistige Nahrung, die sie brauchten, und der junge Wilhelm Bode hat sich in jenen Jahren seiner Nichtbeachtung mehr am Händlertum entwickelt als am Kollegentum. Es ist heute, wo das Museumswesen wieder bereits gesicherten Besitz erntet und das Händlertum teilweise unangenehm ins Amerikanische entartet, leicht, diese wahren Verhältnisse zu verkennen. Aber sie sind nichtsdestoweniger historisch. Hand in Hand mit der Kultivierung des Händlers ging die Entwicklung eines besseren Museumswesen und ging der sachliche Aufstieg jener Spitzwegisch anmutenden Sonderlingsgeneration, aus der allmählich unsere großen Sammler geworden und entstanden sind.

Das war eine Klasse von Leuten, die zu der Kunst keine wissenschaftliche, keine andere Beziehung hatten als die der Liebe zu schönen Dingen um ihrer Schönheit willen, jener tiefen Empfindung, die nach der von Plato im Gastmahl gepredigten Lehre die Triebfeder der menschlichen Höherentwicklung ist. Diese Sammlergeneration hatte nichts, aber gar nichts, woran sie sich halten konnte, als ihr triebhaftes Urgefühl. Man braucht bloß die Kunstgeschichten jener Zeit durchzulesen, um zu sehen, welch törichten Verirrungen die Wissenschaft damals fröhnte. Der Sammler von 1870 bis fast 1890 war kein Kind seiner Zeit, er ging genau so wie die mit ihm aufkommende

junge Kunst gegen seine Zeit, und wenn er und der Impressionismus sich nicht verstanden haben, so lag dies daran, daß sie von verschiedenen Ausgangspunkten herkamen und noch nicht jenen Punkt erreicht hatten, an dem sich ihre Wege schnitten. Fassen wir alles in allem zusammen, so sehen wir in einer Zeit, die allen Zusammenhang mit der Weltkunst verloren hat, den Sammler diesen Zusammenhang aufrechterhalten und den Impressionismus jene weite Arbeit leisten, in deren Reife sich die Welt wieder zum Zusammenhang zurückfinden sollte.

Wenn in diesem Sammler etwas ist, das ihn mit vergangenen Zeiten verknüpft, so ist es nur seine Leidenschaft für die Schönheit der Dinge. Sie läßt ihm den nach Kunstwerken rasenden römischen Konsul Verres sympatischer erscheinen als seinen Gegner Cicero, der eine ebenso tadellos lateinische wie hochmoralische und gänzlich kulturlose Rede gegen ihn hielt. Sie bringt ihn in eine gewisse Nähe aller jener Menschen, die die Kunst um ihrer selbst willen bis zum Wahnsinn liebten. Denn in der Tat haben jene Sammler, die wir als die Väter unseres heute wieder aufgeblühten Sammlertums ansprechen dürfen, nichts gelebt, nichts geliebt und nichts genossen als Kunstwerke. Es gibt dazu keine Parallelerscheinungen. Griechenland hat das Sammlertum als solches überhaupt nicht gekannt. Alles war zu jung, voller selbstschöpferischer Kraft, voller Verachtung aller Andersart als Barbarei, als daß ein Sammlerwesen in der Blüte des Griechentums überhaupt möglich gewesen wäre. Erst später, als Griechenland mit Alexander dem Großen den Orient eroberte und an dieser Überspannung seiner Kräfte zugrunde ging, klammerte sich das in seiner produktiven Kraft zerstörte Volk an die fremde produktive Kraft, in den griechischen Kolonien begann ein eifriges Sammelwesen, um indessen bald in das große Weltsammelbecken des Römertums aufzugehen. Das Römertum selbst zeigt uns das eifrigste Sammlervolk der alten Welt. Aber es ist kein Sammlertum, mit dem wir sympathisieren möchten. Der Römer ist nur Soldat, er hat kein Künstlertum im Leibe und sein Kunstsammeln ist ein Schma-

rotzen an der produktiveren Welt. Er ist immer der reichgewordene Ungebildete, der durch sein Sammeln vor sich selbst und den anderen höher erscheinen möchte. Als sich der Mitregent des Augustus, der ernste und strenge Agrippa, gegen die Unsitte der römischen Großen wandte, die schönsten griechischen Werke in ihren Villen versteckt und schlecht aufgestellt verkommen zu lassen, wandte er sich zugleich gegen die römische Art, das Kunstwerk nicht als solches zu lieben, sondern als eine Erhöhung der Lustbarkeit und als den Schmuck von Lustbarkeiten. Auch Julius Cäsar wollte mit seiner Museumsgründung diesen Dingen wohl nur einen Riegel vorschieben. Und ich brauche Ihnen nur zwei historische Bilder vor Augen zu führen, um Ihnen den Unterschied zwischen altrömischem und modernem Sammeln deutlich zu machen: Als die Goten Rom belagerten, wurden von den Römern die herrlichsten Statuen, die der Kunstsinn hier vereinigt hatte, auf die Köpfe der Barbaren herabgeschmettert. Heute im nicht minder furchtbaren Weltkriege sucht jede Stadt, die feindliche Bedrohung fürchtet, zunächst ihre Kunstwerke vor dem Feinde zu schützen.

Finden wir so im Altertum keine Parallele zu unserem heutigen Sammlerwesen, so täuscht auch jenes Gefühl, das in der Renaissance und den auf sie folgenden Zeiten Ahnen grüßen möchte. Als sich Europa aus der Vernichtung der Völkerwanderung erhoben hatte, wollte sich die lang unterdrückte, aufgespeicherte latente Kulturkraft an der Schaffung einer Kunst erproben, und da in der Zeit selbst nichts war als die Kraft, brauchte sie die direkte Tradition. Sie sammelte alte Kunstwerke, wie man Erinnerungen an seine Eltern sammelt, und sie sammelte zeitgenössische Kunst viel aus Prunksucht, viel aus Machtgefühl und viel aus dem Drange nach Selbstachtung. Man hat oft davon gesprochen, wie tief das Kunstgefühl im mittelalterlichen Italien aus dem Volke hervorstieg, und man hat doch vergessen, daß in jenen Zeiten die Kunst eben der Luxus des Lebens war, daß ein Lionardo, als er Anstellung beim Mailänder Sforza suchte, sich ihm vor allem als

Kriegsingenieur und erst in zweiter Linie als Künstler empfahl, daß seine künstlerische Kraft dazu mißbraucht wurde, um für die herzogliche Tafel mythologische Szenen aus Butter zu formen, und daß von den ganz großen Herren jener Zeit, die Medizäer eingeschlossen, eigentlich nur der größte Mensch der Renaissance, der Papst Julius II., wirklich ein Gefühl für die tiefe sachliche Schönheit der künstlerischen Dinge besaß.

Das Kunstsammeln, das heute breite Schichten für sich gewonnen hat, reicht mit seinen ersten Anfängen eigentlich erst in den Ausgang der Renaissance, in die Zeit des ritterlichen Königs Franz von Frankreich zurück. Dieser schwache und seltsame Fürst muß bei aller Wankelmütigkeit ein starkes und inniges Kunstgefühl besessen haben. Er hat als erster der weltlichen Fürsten die Kunst rein um ihrer selbst willen geliebt, den alternden Lionardo zu sich gezogen und geehrt, Cellini angeschwärmt und das erste große Museum modernen Stils gegründet, den Louvre in Paris. Gleichzeitig mit ihm streben überall in Europa die dauernd angelegten fürstlichen Kunstkammern empor. Heinrich VIII. in England läßt sich von Holbein beraten, in Prag sammelt der kunstliebende Rudolf II. mit vielem Glück. Die Privaten beginnen nachzueifern, die Fugger, die Welser, die Praun, die Imhoff in Deutschland. Nach der Überwindung des Dreißigjährigen Krieges regt Rubens, selbst ein großer Sammler, überall das Sammeln an. Er findet in London in Karl I. und dem Grafen von Arundel verständnisvolle Schüler. So sehen wir im 17. Jahrhundert einen dem heutigen Zustande sehr ähnlichen: große Sammler in England, in Frankreich, in Deutschland, wo um diese Zeit in der kaiserlichen Hofburg in Wien eine Gemäldegalerie angelegt wird und die Fürsten Lichtenstein ihre Sammlungen beginnen. Noch 50—100 Jahre weiter und das Britische Museum ist gegründet, die öffentlichen Sammlungen sind wirklich der Allgemeinheit zugänglich gemacht, der ganze Adel Europas sammelt, und Christie errichtet 1766 in London das erste Kunstauktionshaus, in dem 1767 die erste Auktion stattfindet, auf der wiederum bereits Dresden Rubens'

Herkules und Omphale für 3360 M. aus einer Auktion ankaufte, die immerhin 206380 M. Ertrag brachte.

So ähnlich dieses Bild des 18. Jahrhunderts der heutigen Zeit erscheinen mag und so sehr es in gewissem Sinne ihr Ahne ist, so dürfen wir doch die tief greifenden Unterschiede nicht übersehen. In Frankreich ist die Kunst eigentlich nichts als höfischer Prunk, und es geht den Künstlern elend genug, und das übrige Europa ahmt Frankreich nach. Das europäische Porzellan entsteht mehr oder minder aus dem glücklichen Funde eines Goldmachers. August der Starke, dem Dresden und Sachsen so Unendliches an Kunst verdanken, ist durchaus nicht etwa ein verständnisvoller Sammler gewesen. Wir können in nächster Nähe bleiben, wenn wir das kunstsammelnde Wirken des großen Friedrich von Preußen einmal kritisch betrachten. Da finden wir dann, daß er eine Leidenschaft für den billigen Einkauf hatte, daß er ein gewisses Dekoratives in der Kunst vor dem Echten bevorzugte, und daß er solche Unmöglichkeiten beging, wie an die Erziehung des Kunstsinns dadurch zu glauben, daß er bürgerliche Häuser in Potsdam einfach nach dem Muster italienischer Paläste sklavisch kopieren ließ. Immerhin spricht aus dieser Zeit schon eine sehr lebendige Fülle wirklichen Kunstgefühls zu uns. Wir finden viele private Sammler alter Bilder und sogar bereits Spezialsammler für Graphik, Porzellan usf. Die Weigelschen Kupferstich-Auktionen in Leipzig haben bereits um 1750 begonnen, Goethe ist einer der besten Kunden Weigels, und in Wien ist um 1750 Artaria begründet worden. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts entbrennen bereits bei Christie die leidenschaftlichsten Kämpfe um alte Bilder, bei denen ein Lionardo mit über 20000 M. versteigert wird, und ein Rembrandt mit 105000 M., während eine Raffaelsche Madonna erst 5880 M. zu bringen vermag. Vorläufig ist London der Zentralmarkt und erwirbt seine Schätze. Ein gewisser Umschwung findet erst 1859 in Paris statt, wo das Hotel Drouot gegründet wird. In Deutschland begannen die größeren Kunstauktionen im Jahre 1811 in Köln und 10 Jahre nach der Pariser Grün-

dung haben wir auch hier die drei großen Auktionshäuser, die seither den Markt bestimmten: Gutekunst in Stuttgart, Helbing in München und Lepke in Berlin.

Wir müssen uns dieses Einsetzen der Kunstauktionen nicht nach dem Muster der heutigen Auktionen vorstellen. Es sind noch bescheidene Unternehmungen, die meistens in primitiven Lokalen vor sich gehen, ein kleines Sonderlingspublikum haben und keine überwältigenden Preise erzielen. Die Entwicklung, die sie nahmen, und die inneren Gründe für diese Entwicklung haben wir bereits im einleitenden Teil dieses Vortrages vorweggenommen. Es bleibt uns noch übrig, die Preissteigerung seither durch eine Reihe subjektiv gewählter Zahlen zu belegen, die immerhin ein Bild von dem zu geben vermögen, was die heute allgemein gewordene Kunstsammellust an Summen umzusetzen imstande ist und an ökonomischen Werten in sich birgt. Es kann gar kein Zweifel daran sein, daß diese Preisfixierungen ein Werk der Kunstauktionen sind. Ihre europäische Verzweigung hat es in der Tat erst fertig gebracht, nationalökonomische Kunstwerte zu schaffen. Ein Kunstwerk ist heute nicht mehr so einfach der Willkür überlassen wie es früher der Fall war. Jede große Auktion stellt für die Kunst gewissermaßen einen entscheidenden Börsentag vor, sie bestimmt Preise und damit Werte, und diese Preise und Werte bedeuten bis zu einem gewissen Grade feste Maßstäbe und Schätzungen, bis sie durch neue bedeutsame Auktionsresultate modifiziert werden. Das Verhältnis zwischen Angebot und Nachfrage findet in der großen Kunstauktion seinen der Welt sichtbaren bestimmenden Ausdruck. Man möge nicht tadeln, daß mit solchen Sätzen die Kunst zu realistisch eingeschätzt wird, ein solcher Tadel wäre falsch. In einer Zeit, deren ganze Entwicklung sich auf dem Verhältnis zwischen Angebot und Nachfrage aufbaut, konnte die Kunst erst in dem Augenblicke zu ihrem Rechte kommen, in dem es gelang, dieses Verhältnis auch für sie zur Geltung zu bringen. Wir leben in einer bürgerlichen Entwicklung. Da kann es der Kunst im allgemeinen nichts nutzen, wenn ihr eines Medizäers

Flandriſcher Wandteppich Anfang des 16. Jahrhunderts

Mit zu den allerrarſten Dingen des gegenwärtigen Kunſtmarktes gehören die Wandteppiche der Renaiſſance. Auf der Münchener Auktion Stegmann-Schmidt im April 1917 ſtieg dieſer flandriſche Wandteppich auf 73000 Mark.

Andrea Mantegna (?) Bildnis

Die typiſche Fälſchung. Bei der Beckerath-Auktion nach Angabe des Beſitzers als Mantegna angeboten, in Wirklichkeit das Werk wohl zweier, ziemlich plumper Maler, deren einer den unmantegneſken Hintergrund, deren anderer den in den Verhältniſſen dazu gar nicht paſſenden Körper malte.

Güte lächelt, ganz abgesehen davon, daß dieses Medizäers Güte nicht immer unbedingt nach der richtigen Seite zu lächeln braucht. Wenn alles seinen Markt hat, muß auch die Kunst ihren Markt haben, Marktwert sein, um ihren inneren Wert einer in Zahlen lebenden Welt zahlenmäßig anschaulich machen zu können.

Einige Etappen dieses Kunstmarktes sind interessant genug. Vor einigen dreißig Jahren, in der Zeit des größten Tiefstandes des Berliner Kunstinteresses, kaufte Wilhelm Bode in einem kleinen Berliner Kunstladen einen kleinen Kopf von Rembrandt für 67 M. Er hat heute einen Marktwert von 80 000 M. Im Jahre 1860 verkaufte die Münchener Pinakothek Albrecht Dürers Maria Selbstdritt für 65 Gulden, im Jahre 1913 hat sie Altmann in New-York für 600 000 M. gekauft, und sie befindet sich heute im Metropolitan-Museum. Zwei schöne Bildnisse von Franz Hals im Berliner Museum sind 1841 für zusammen 100 Taler erworben worden, der Gitarrenspieler der Sammlung Otto Bert kostete im Jahre 1912 800 000 M. Das Berliner männliche Bildnis von Memling ist 1896 mit 1800 M. bezahlt worden, Altmann hat für ein männliches Bildnis Memlings 1912 600 000 M. bezahlt. Auf der Berliner Auktion Moll 1916 ging eine, durchaus nicht allzu repräsentative, Madonna Giovanni Bellinis für eine viertel Million nach Wien, die schöne Venus Tizians der gleichen Sammlung kostete das Kaiser-Friedrich-Museum eine halbe Million. Als Bode 1898 eine Gemäldegalerie für Straßburg zusammenstellte und zu diesem Zweck in London weilte, gab ihm dort der Händler die Maria von Greco zu, weil er für ein solches Bild nichts verlangen könnte; Wiedener in Philadelphia haben seine beiden großen Grecos im Jahre 1910 800 000 M. gekostet. Auf der Auktion R. v. Kaufmann 1917 erzielte R. v. d. Weyden, der den Besitzer 1400 M. gekostet hatte, 340 000 M., Froments Auferstehung Lazari ging für 390 000 M. nach Wien in den Besitz des Generaldirektors Castiglione. Hierzu fehlt es nicht an Gegenbeispielen. Die 615 000 Fr., die der Louvre 1867 für Murillos „Empfängnis" bezahlte, stehen in einem Gegensatz

zu den 36000 M., für die Berlin 1905 die große „Anbetung der Hirten" erwarb. Lorrain ist schon 1810 bis 200000 M. bezahlt worden, heute dürfte selbst ein markantes Werk von ihm nirgends über 20000 M. hinaussteigen. Ein Bild von Teniers, das auf einer Pariser Versteigerung im Jahre 1870 159000 M. brachte, ist heute den zehnten Teil wert. Das alles genügt zum Beweise dafür, daß die Auktion nicht Willkür ist, sondern der notwendige marktmäßige Ausdruck für die sachlichen Kunstschätzungen der Zeit. Natürlich stehen entsprechende Kunstwerte außerhalb der Marktschätzung, an ihrer Spitze marschiert noch immer Raffaels sixtinische Madonna mit einer Schätzung von ungefähr 3—4 Mill. M., und als wir kürzlich eine Million für die sitzende Göttin unseres antiken Museums anlegten, haben wir damit keinen schlechten Kauf getan, wenn London für die mittelmäßige Venus des Velasquez 1200000 M. angelegt hat. Mit den Preisen für alte Bilder sind die Preise für lebende Kunst in gleichem, ja in vielleicht noch stärkerem Verhältnis gestiegen. Als vor einigen Jahren die Kunsthalle Mannheim Manets Erschießung des Kaisers Maximilian von Mexiko für 100000 M. erwarb, schrien die Blätter über den Wahnsinn junger Museumsdirektoren, heute dürfte das große Bild im internationalen Kunsthandel unter $^1/_4$ Million kaum zu haben sein. Die Preise von 41000 M. für Liebermanns Gedächtnisfeier und 40000 M. für ein Stilleben von Cézanne auf der Auktion Stern im Mai 1916 erregten allgemeines Aufsehen, aber im Oktober sind auf der Auktion Schmeil für einen frühen Liebermann bereits 61000 M., für zwei nichterstklassige Leibls 42000 und 43000 M., für einen allerdings schönen Schuch 40000 M. gezahlt worden. Freilich haben sich auch hier, ähnlich wie bei den alten Bildern, einige Umwertungen des Geschmacks gezeigt, die sich in dem verhältnismäßig geringen Preise von 20400 M. für Böcklins Susanne aussprachen, und man darf nicht vergessen, daß gewisse Verschiebungen des Geldmarktes mit zu dem Resultat der Auktion von 1300000 M. beigetragen haben.

Die Steigerung der Gemäldepreise wirkt natürlich auf die Handzeichnungen ein. Von unserem einheimischen Chodowiecki sind beispielsweise bei der Auktion Thiermann in Leipzig bei Weigel 1862 für 132 Originalzeichnungen 130 Taler gezahlt worden, darunter die Originale zu Basedows Elementarwerk. Die Originale gelangten nach Wanderung durch mehrere Hände — zuletzt Sammlung Dürr — bei Prestel zur Versteigerung, und da brachte allein der Berliner Jahrmarkt 1020 M., also mehr als 1862 alle 132 Blätter zusammen. Seither ist er auf 1500 M. gestiegen. Die Preissteigerung von Graphika ist noch größer, natürlich im Verhältnis zur Seltenheit. Rembrandt soll das Hundertguldenblatt eben mit 100 Gulden verrechnet haben, das letzte der bekannten 9 Exemplare des ersten Zustandes wurde von Ed. Rotschild 1893 mit 35000 M. bezahlt, 1908 ist dann ein zweiter Zustand bei der Pariser Versteigerung Hubert für 61500 Fr. weggegangen. Rembrandts Bürgermeister Six wurde im 2. Zustand im 18. Jahrhundert für ein paar 100 Gulden wie sauer Bier ausgeboten, für ihn sind im Mai 1909 von Morgan bei der Versteigerung Hubert 72000 Fr. gezahlt worden. In hohem Grade sind bekanntlich englische und französische Farbblätter gestiegen, als Beispiel möge das Smithsche Blatt dienen, für das die Dresdener Galerie auf einer Versteigerung 1837 7 Groschen zahlte und das heute 4—5000M. kostet. Daß Klinger nach Tausenden, Greinersche Lithographien mit ca. 500 M. pro Blatt bezahlt werden, zeigt die Preissteigerung der modernen Graphik.

Und diese Preissteigerung hat auf alle Gebiete übergegriffen, auf Keramik, Porzellan und Gläser, auf Metallarbeiten, Möbel und Bucheinbände. Lanna verstand noch billig zu kaufen, Beckerath zahlte für seine ersten und besten Fayencen 40, 50, wenn es hoch kam, auch ein paar hundert Mark. Aber als Beckerath durch seine erste Auktion seine Sammlung geleert hatte, kosteten ihn bei der Auffüllung ähnliche Stücke selbst schon 7, 8, 9000 Mark. Dafür brachten bei der Versteigerung die Büste von Francia 53000 M. und die Vase aus Faenca

13 500 M. Bereits bei Lanna hatte der Sieneser Teller 41 000 M. gebracht. Die Auktion Oppenheim 1917 stellte neue Wertungen für deutsche Krüge auf: sie brachte 41 000 M. für einen Preußischen Hafnerkrug, 26 500 M. für eine große Raerener Schnelle des B. Menickens. Wie die Preise für Porzellan gestiegen sind, dürften wir alle am eigenen Leib erfahren haben, nämlich in etwas mehr als 15 Jahren um 1000 %. Neben Meißen sind vor allem Frankenthal, Fulda und Höchst gestiegen. Auf der Auktion Rosenfeld in Amsterdam, wurden für die Fuldasche Gruppe 7800 Gulden bezahlt, die Höchster Venus von Melchior brachte bereits bei der ersten Versteigerung Hirth 8000 M., Frau Feist zahlte 1916 auf der 2. Auktion Hirth 62 000 M. für zwei Nymphenburger Figuren. Holzarbeiten sind in wenigen Jahren gewissermaßen in Sprüngen gestiegen. Die heilige Anna, die Goldschmidt in Frankfurt aus der Sammlung Schwarz für 64 000 M. kaufte, hatte 5000 M. gekostet, Dunchers reitender Maximilian brachte bei Lanna 72 000 M. Erste Gläser stehen nicht minder hoch, der italienische Kristall-Pokal Lannas ist mit 71 000 M. bezahlt worden. Von Möbeln hat das Kunstgewerbemuseum für ein Bureau Roentgens 100 000 M. angelegt, aber selbst ein mäßiger Tisch vermochte 1916 auf der Versteigerung Pantlitz 2800 M. zu bringen. Wie die Limusiner Emaille, die um 1880 noch für ca. 5000 M. zu haben waren, inzwischen gestiegen sind, zeigen die Erfahrungen bei Lanna, das Reliquiar für 121 000 M., die Arbeiten von Monvaerni 83 000 M., die von Petitaud 45 000 M.

Für den Merkelschen Tafelaufsatz, den Wenzel Jamnitzer 1549 für 1385 Gulden arbeitete, haben die Rotschilds 600 000 M. gezahlt. Zinn, das vor 20 Jahren noch verschenkt wurde, ist heute auch vorbei. Lannas Breslauer Zinnbecher brachte 33 000 M. Auf der klassischen Zinn-Auktion Nestel in München 1916 stiegen Werke der Meister Briot und Enderlein über 5000 M., also auf mehr als den zehnfachen Preis, den Nestel selbst für sie angelegt hatte. Und wie steht es mit den Bucheinbänden? Erste Groliers notieren mit 15 000 M. und 16 000 M.

Selbstverständlich ist an dieser rasenden Steigerung viel die Erscheinung schuld, die Bode als Erster „die amerikanische Gefahr" taufte. Ein Land, das selbst gar keine oder nur eine geringe Kunsttradition, dafür aber viel Geld hat, besitzt eben keine andere Möglichkeit, als große Kunstwerte glücklicheren Völkern um jeden Preis abzukaufen. Und Amerika hat jeden Preis gezahlt. Vier Mal legten Amerikaner je 2000000 M. für ein Gemälde an: Morgan für Raffaels Madonna di St. Antonio, Widener für eine andere kleine Raffaelsche Madonna, Kahn für Franz Hals' Familienbild, Widener für Rembrandts Mühle. Und ähnliche Preise waren Jahre lang an der Tagesordnung. Erst vor wenigen Monaten hat Lord Spenser Rembrandts jungen Titus, den er selbst in der Sammlung Kahn mit ca. $^1/_4$ Million bezahlt hatte, für 800000 M. nach Amerika gelassen, das damit seinen 100. Rembrandt bekam. Das erstreckt sich nicht nur auf alte Bilder. Morgan hat dem Berliner Sammler Marfels $1^1/_2$ Million M. für Uhren gezahlt, hat Keramik und anderes in größtem Stile gesammelt. Amerika besitzt heute außer seinen Rembrandts fast die Hälfte aller guten holländischen Kunst ersten Ranges und hat die Preise für Greco auf ihre heutige Höhe getrieben. Es besitzt von den modernen Klassikern mehr Degas und Corots als Europa, Pope und Havemeyer haben bis zu einer halben Million Mark für das Stück angelegt.

Und bei alledem übertreiben wir sehr mit unserer Warnung vor der amerikanischen Gefahr. Sie ist bereits im Erlöschen. Die Morganschen Sammlungen sind im Begriff, sich in alle Winde zu zerstreuen, und Amerika hat das große Kunststück fertig gebracht, 1200 Corots zu besitzen, wo Corot nicht mehr als 700 Bilder gemalt hat. Mit anderen Worten: gut ein Drittel der europäischen Kunstwerke in Amerika ist falsch, Amerika ist der goldene Boden der Fälscher geworden. Daß es zu $^2/_3$ uns unwiederbringbare Kostbarkeiten raubte, wer wollte das leugnen? Aber wie irre und müde es bereits an seinen eigenen Irrtümern wird, bewies z. B. die Auktion Lambert in New-York, bei der ein wunderschönes Marientondo von Botti-

celli, das den Besitzer 800 000 M. gekostet hatte, nur 100 000 M. brachte, ein Tintoretto widerstandslos für 80 000 M. nach Paris ging, und Durand Ruel die großen Impressionisten für Spottgelder zurückkaufen konnte. Die amerikanische Gefahr ist im großen Ganzen überwunden. Sie kann uns noch einzelne Kunstwerke rauben, einen ernsthaften Einfluß auf unsere Entwicklung wird sie nicht mehr gewinnen.

Gegenüber diesen Preissteigerungen und Preisschiebungen am Kunstmarkte, die natürlich auch alle die kleineren Kunstwerke mit ergriffen haben, steht der deutsche Sammler, der noch immer ein Herzenssammler und sehr oft ein solcher mit verhältnismäßig bescheidenen Mitteln ist, leidenschaftlich anteilnehmend und leidend da. Es gibt für ihn nur den einen Rat: sich so wenig wie möglich zu amerikanisieren, den Ehrgeiz weniger als Liebe und Vernunft sprechen zu lassen. Eine Erkenntnis ist gewiß: der alte Universalsammler, wie ihn in Berlin etwa Gumprecht repräsentierte, ist in unserer Zeit zu einer Unmöglichkeit geworden. Wer überhaupt etwas erreichen, seine Sammlung zu einem ernsten Wert und zu einer interessanten Geltung bringen will, muß sich unter allen Umständen spezialisieren. Das will sagen, er muß sich durchaus auf ein Gebiet der Kunst werfen und in ihm nach möglichster Vollständigkeit der Kenntnisse und des Besitzes streben. Es steht ihm kein anderer Weg offen. Wer zuviel sammelt, wird heute stets schlecht sammeln. Man soll nicht die anderen Gebiete ganz vernachlässigen, aber man soll da nur nebenher etwas erwerben, das schön und Gelegenheit ist. Um an dieser Stelle nur einige Namen zu nennen: Die Sammlungen der Brüder Simon, Pannwitz, Mühsam, Professor Darmstädter, Kappel, von Kaufmann, Jacoby, Oppenheimer sind solche Sammlungen.

Wer nach Masse sammelt, sammelt schlecht, wer nach Qualität sammelt, sammelt gut. Überall auf den Auktionen trifft man eine Sorte Käufer, die der Händlerwitz „Mezzieskäufer" getauft hat. Sie sitzen da und lauern, bis auf irgendein Stück wenig geboten wird. Dann strahlen die Augen des Mezzies-

käufers und er tritt liebevoll in den Kampf ein, um selten mal etwas Gutes und im Laufe der Jahre einen Trödlerladen voll Unmöglichkeiten zusammenzukaufen. Jedes gute Stück hat heute seinen Marktwert und seine Freunde, es ist rationeller, ein gutes Stück teuer zu kaufen als für den gleichen Preis hundert schlechte. Damit soll nichts gegen die seltene Gelegenheit gesagt werden. Eine Sammlung von 100 charakteristischen Stücken jedoch ist wertvoller als 10000 Gerümpel. Gut kauft, wer Qualität kauft.

Die Furcht vor Fälschungen ist weit verbreitet. Mit Recht. Paris, München und jetzt auch Berlin sind von Fälschungsfabriken angefüllt, die meist mit Kopien anfangen und dann zur Fabrikation von Originalen fortschreiten. Ich persönlich halte eine schöne Fälschung für erwerbenswerter als ein schlechtes Original. Auge, Sinne, Seele haben entschieden mehr davon. Wir werden auf diese Dinge noch eingehender zurückkommen, und hier sei nur so viel gesagt, daß der Sammler im ersten Stadium stets die eine oder andere Fälschung kaufen und daß ihn die übertriebene Furcht vor der Fälschung höchstens am Kaufe mancher guten Dinge hindern wird. Es haben sich bekanntlich schon Leute von sehr großer Erfahrung geirrt, und selbst Lanna und vor allem Beckerath sind nicht vor teueren Erfahrungen sicher gewesen.

Gute Sammlungen repräsentieren heute einen enormen national-ökonomischen Wert. Die Auktion R. v. Kaufmann hat im Jahre 1917 in Berlin 12 Millionen M. erzielt, den höchsten bisherigen Auktionsumsatz der Welt, und es war keineswegs eine Sammlung durchaus ersten Ranges. Karl von Hollitscher hat 1918 seine Gemäldegalerie mit 5 Millionen M. bezahlt erhalten. Das sind große Wertsteigerungen, wenn man sich daran erinnert, daß sämtliche Lanna-Auktionen zusammen etwa 8 Millionen M. umsetzten.

Gemälde

Das A und Z alles Kunstsammelns ist das Sammeln von Gemälden, nicht nur darum, weil es lange Zeit hindurch überhaupt als das einzige vornehme Sammeln galt. Wir wissen, daß es Epochen gegeben hat, die außerordentlich strenge zwischen hoher und niederer Kunst unterscheiden zu können glaubten, wobei sie in die niedere Kunst mit gerümpfter Nase alles verwiesen, was nicht Malerei oder Plastik war, ja einen gewissen Teil der Plastik dazu. Es waren arme Zeitalter, selbst unproduktiv an Schönheit, angefüllt mit einer schmerzlichen Unfähigkeit, dem Gefäße des Gebrauchs aus eigner Kraft künstlerische Herrlichkeit zu verleihen. Die Zeiten, in denen das Handwerk zu einem mechanischen Gewerbe entartete, in denen im Größten wie im Kleinsten sich das Bettlertum beschränkter Natur offenbarte, haben immer mit besonderem Hochmut strenge Grenzen gezogen. Eine leere Pädagogik, ein leichenhaftes Kunstwissen mumifizierten alles nach mathematisch trockenen Gesetzen. Sagen wir psychologischer, die Zeiten, in denen der Durchschnittsmensch der Typus des kleinen Bürgers war, haben ihre unbedingte Ehrfurcht vor allem Aristokratischen auch in der Kunst zum Gesetze machen wollen. Wir verdanken ihnen heute noch Vieles, wofür wir ihnen durchaus keinen Dank wissen: Die schon fast sklavische Anbetung der italienischen Renaissance als der einzig wahren Kunst, die verständnislose Verachtung unserer alten deutschen großen Meister, die es mit sich gebracht hat, daß jeder kleine späte Venezianer Maler schon fast den Schulkindern geläufig ist, während Grünewald noch vor wenigen Jahrzehnten in den Kunstgeschichten überhaupt fehlte oder mit wenigen Zeilen nebenbei abgetan wurde. Wir verdanken ihnen, daß Namen wie Witz und Multscher, die für unsere Malerei keine geringere Bedeutung haben als beispielsweise Mantegna oder Bellini für Italien, selbst gebildeten Menschen unbekannt sind und daß einem, wenn man

seine Liebe für altdeutsche Malerei erklärt, gewöhnlich die achselzuckende Antwort wird, die solchen Geschmack nicht begreift.

Es ist hier nicht die Stelle, über solch weitführende Fragen sich zu unterhalten, deren kurze Erörterung nur erläutern sollte, warum bei uns in Deutschland das Sammeln von Gemälden so lange Zeit das Sammeln überhaupt gewesen ist. Wir sind heute reifer, besitzen ein Verständnis dafür, daß die Schönheit mit aller Kraft ihres hohen Gehalts aus allen Dingen zu sprechen vermag, wenn auch oft mit sehr verschiedenen Zungen, und daß alle Kunst immer nur aus dem Handwerk gekommen ist, nicht aber, wie die Zeitalter der niedrigsten Kunststufen glaubten, aus der Idee. Wenn wir auch heute noch im Bildwerk jeglicher Art die Krönung und den höchsten Ausdruck einer Menschheitsepoche erblicken, so ist das keine Kleinbürgerbewunderung für das Aristokratische, sondern einfach das Wissen darum, daß hier auch noch die letzte einschränkende Trübung der schöpferischen Kraft ausgeschieden ist, nämlich die Zweckbestimmung. Ob Auftrag oder gänzlich freies Schaffen, in den Gemälden einer Zeit spricht ihr geistiges Vermögen am reinsten zu uns; wer Bilder sammelt, sammelt damit die gedrängteste Kulturenergie, den energischsten Willen zur Selbststeigerung, die weiteste Möglichkeit für den Sammler, in einer Zeit des Niedergangs der Kirche in das zu münden, was wir von heute als Gott empfinden.

Und ebensolche Rolle wie diese Steigerung spielt die absolute Zwecklosigkeit der Malerei. Sie schaltet das persönliche Moment in hohem Grade aus, und jeder innerlich echte Bildersammler kommt schneller als jeder andere zu dem für jeden wertvollsten Augenblicke, wo sein persönlicher Geschmack vollkommen mit dem allgemeinen „gut" und „schlecht" zusammenfällt, und wo er nicht mehr eine Landschaft ablehnt, weil er gerne noch ein paar Kühe darin haben möchte, oder von einem Maler, wie das einem großen lebenden Meister begegnet ist, verlangt, daß er ihm einen zürnenden Moses in hellen lichten Farben für seinen Rokokosalon malen solle. Ja, es ist nicht zu bezweifeln, daß über die meisten, die zunächst so zu sammeln

anfangen, mit der Zeit das Bewußtsein des Tiefsten in der Malerei kommt, daß sie aus Bildersammlern zu Gemäldesammlern werden und von hier aus Neigung und Wege zu anderen Sammelgebieten finden.

Nicht betont braucht es zu werden, daß dieser Weg der schwierigste ist, und daß es leichter ist, von Kenntnissen der Handwerkskunst zu einem Gefühl für die Qualität in der Malerei zu gelangen. Ist doch alle gute Kunst jeder Zeit aus dem Handwerk emporgestiegen und im innigsten Zusammenhange mit dem Handwerk geblieben! Überall, wo sich die Malerei hochmütig über ihren handwerklichen Ursprung erhob, gelangte sie in ihren betrübendsten Tiefstand, überall, wo sie sich auf ihre Herkunft aus dem Handwerk besann, setzte sie neue Blüten und Früchte an. Mögen die alten Künstler auch noch so oft über die handwerksmäßige Enge ihres Daseins geseufzt haben, es war doch der Boden, dem sie ihre wahrste Kraft verdanken. Von den kleinen Meistern, die über das rein Handwerksmäßige genau genommen niemals hinauskamen, ganz abgesehen, haben auch die großen Meister sich nie gescheut, sich hier und da rein handwerksmäßig zu betätigen. Wir begegnen überall in der Geschichte des Kunstgewerbes den Entwürfen der Dürer und Holbein, der Peruzzi und Cellini.

Wer darum nicht nur im Sinne des oberflächlichen Sammelns, sondern im Sinne einer tieferen Vertrautheit dem Gemälde sich nähern will, muß dieses von zwei Seiten aus tun: Von der Idee und vom Handwerk her. Wobei unter der Idee nicht etwa das Stoffliche verstanden sein will. Die Idee eines Bildes ist sein geistiges Teil, das, worin das Individuum ein Kind seiner Zeit ist, und das, worin es Kind aller Zeiten ist. Wer die Atmosphäre, in der ein Kunstwerk gedeihen konnte, verstehen will, muß Land und Volk und Zeitgenossen des Künstlers sich zu nähern suchen, er muß aber auch seine individuellen Besonderheiten kennen. Es ist z. B. von Wert zu wissen, daß der niederländische Maler de Witte seine Personen fast stets nur vom Rücken zeigt. Die Kenntnis einer solchen Tatsache wird manch-

mal bei der Untersuchung den Kreis sofort enger begrenzen. Neben die ästhetische und kunstwissenschaftliche Betrachtung tritt die technische. Und sie ist leider meist allzusehr vernachlässigt. Wir sehen nur allzu oft vor vielem Ästhetisieren nicht das sachlich Begründende, und selbst die einfachsten technischen Grundlagen sind noch in weitem Maße unbekannt.

Eines freilich weiß jeder: der erste Blick bei der Betrachtung eines unbekannten Bildes fällt auf die Signatur. Trägt das Bild eine bekannte Signatur, so ist schon vieles gewonnen und manche Arbeit gespart, freilich kann die Signatur auch falsch sein. Ein gewisse Kenntnis der Schriften, auch nach den Zeiten, in denen sie angewendet wurden, ist darum für die Gemäldebestimmung unerläßlich. Der Fälscher ist nur selten ein wissenschaftlich gebildeter Mensch, an irgendeiner Stelle der Signatur oder der Inschrift verrät er sich leicht. Große Meister haben bekanntlich ganz bestimmte Unterschriften gehabt, das große A mit dem kleinen D darin unseres Albrecht Dürer, über dem fast immer die Jahreszahl steht, ist allgemein bekannt. Für diese abgekürzten Inschriften, die Monogramme, gibt es ein bestimmtes Werk, Naglers Monogrammisten, in denen man alles von Bedeutung verzeichnet findet, und das der Sammler alter Gemälde daher kaum entbehren kann. Wir finden da z. B., daß Lucas Kranach als sein Malerzeichen eine geflügelte und gekrönte Schlange benutzte, Scheufelein ein Schäufelchen, Bril eine Brille. Einen gewissen Anhaltspunkt für die Zeitbestimmung eines Bildes bietet uns die Art der Schrift, in der es signiert ist. Setzt sich die Signatur etwa aus gotischen Buchstaben zusammen, so können wir mit Sicherheit auf Frankreich oder Deutschland schließen, da Italien nie recht die gotischen Buchstaben gemocht und sich nur äußerst selten zu ihnen bekannt hat. Im Italien der Renaissance begegnen wir ausschließlich großen lateinischen Buchstaben, und erst im späten Mittelalter entsteht das kleine Renaissancealphabet. Große Renaissancebuchstaben weisen auf italienische Werke oder italienischen Einfluß hin, eckige gotische Buchstaben auf Nordisches. Mitunter

bietet die besondere Eigenart eines Buchstaben, etwa Memlings M, die Möglichkeit näherer Bestimmung. Etwa um 1500 wird es anders, das Renaissancealphabet siegt auch im Norden über die Gotik. Dürers Monogramm ist für den Übergang charakteristisch, das A ist gotisch, das D lateinisch. Finden wir auf einem Bilde eine Unterschrift gewöhnlicher deutscher Handschrift, so ist es durchwegs deutsch, besteht sie in gewöhnlicher lateinischer Handschrift, so entstammt das Bild wahrscheinlich dem Holland des 17. Jahrhunderts. In die erste Reihe gehört Holbein, in die zweite Reihe Rembrandt. Eine besondere Vorliebe für griechische Inschriften haben Mantegna und sein Kreis. Das sind einzelne prägnante Beispiele aus einer umfangreichen und noch sehr unvollkommenen Wissenschaft; sie beweisen jedenfalls, daß es auf diese Weise mit einiger Wahrscheinlichkeit möglich ist, die Herkunft eines Bildes nach der Zeit vor und nach 1500 und nach seinem engeren Kunstkreise zu begrenzen.

Hat der Gemäldebetrachter aus der Signatur einen Anhalt gewonnen oder auch keinen gewonnen, weil keine Signatur vorhanden ist, so wird meistens sein zweiter Schritt sein, sich die Rückseite des Werkes zu betrachten. Ist das Bild auf Holz oder auf Leinwand oder gar auf einen andern Stoff gemalt? Ein Bild auf Leinwand wird fast stets nach 1500 zu datieren sein, erst um diese Zeit wurden die sogenannten Tüchel allgemein. Zum mindesten in Italien. In Deutschland dringen sie erst nach und nach ein, und in den Niederlanden werden sie erst im 17. Jahrhundert beliebt. Nehmen wir an, der Malgrund ist Holz, so heißt es untersuchen, was für Holz. Die Niederländer, die Niederdeutschen und die Franzosen malten in der Hauptsache auf Eichenholz, daher denn auch Dürer in den Niederlanden die Eiche benutzte, während er zu Haus den deutschen Malgrund, das Lindenholz, vorzog. Holbein hat in Deutschland Linde und Tanne, in England Eiche benutzt. Die italienischen Gemälde sind naturgemäß auf südliche Hölzer, meistens auf Pappeln gemalt. Aus dem Holz des Malgrundes

lassen sich demnach sehr wichtige Schlüsse auf das Land ziehen, in dem ein Bild entstanden ist, und wir wollen uns vergegenwärtigen, daß wir jetzt bereits über gewisse Möglichkeiten verfügen, die Entstehung eines Bildes räumlich und zeitlich zu begrenzen. Auch das Bild auf Leinwand ändert hieran nichts. Tizian benutzt meist grobe Hanfgewebe, Deutschland und Frankreich, später auch Holland bevorzugen halbfeine und feine Leinwand. Allerdings haben Rubens und seine Schule unter dem Einfluß von Tizian sich gleichfalls zu groben Geweben bekannt. Kupfer als Malgrund ist selten, kommt vor 1590 nicht vor und überwiegt bei den Niederländern. Sehr bemerkenswert ist es, daß wir den Malkarton als Malgrund nirgends vor dem 19. Jahrhundert finden. Das moderne Gemälde bevorzugt die Leinwand vor dem Holz, natürlich mit Ausnahmen wie Spitzweg. Zwischen der Tafel oder Leinwand und dem eigentlichen Malwerk befindet sich die Grundierung. Sie soll dem Werk die glatte Unterlage geben, es vom Malgrund trennen, aber auch selbst die Malwirkung beeinflussen. Die Farben sind durchscheinend, was durchscheint ist daher von größter Wichtigkeit. Bis ungefähr 1500 werden die Maltafeln vergipst. Der Goldgrund wird aufgetragen, den wir in Italien nach 1400 nur selten finden und der sich nur in Deutschland bis ins 16. Jahrhundert hinein hält. Dann siegt überall die weiße Grundierung, nur stellenweise von farbiger, besonders roter Grundierung unterbrochen, die vor allem in Frankreich und Spanien vorherrscht. Die weißgrundierten Blätter reichen bis ins 17. Jahrhundert hinein, bei Rubens z. B., und auch die Leinwände erhalten schon früh eine Ölgrundierung. Ölfarben begegnen wir erst allgemein seit den van Eycks, trotzdem dieselben keineswegs die Erfinder waren, vorher wurde fast durchwegs mit Temperafarben, das heißt mit Eiweißfarben gemalt, die den Vorzug des schnelleren Trocknens haben, aber in keiner Weise dieselbe vielseitige und allmähliche Farbenabtönung gestatten wie die Ölfarbe. Ist ein Bild bei trübem Aussehen sehr scharf und ersichtlich modelliert, so weist das auf Tempera, ist

es saftig in der Farbe und in ihr sehr variabel, so wird es meist Öl sein. Aber freilich haben auch Maler mit beiden zugleich gemalt (in der neuesten Kunst viel angewandt).

Die Vorliebe vieler großer Maler für bestimmte Farbentöne ist bekannt. Dürer hat eine starke Vorliebe für Ultramarin gehabt. Darum auch blaue Gewänder bei ihm häufig wiederkehren. Die alten Holländer lieben eine braune Untertuschung, welche die merkwürdigen bräunlichen Töne holländischer Bilder verursacht. Wir finden z. B. diese braunen Unterzeichnungen durchwegs bei Rubens und seinem Kreise. Velasquez hat zuerst auf rötlicher, später auf grauer Grundierung seine braunen Vorzeichnungen gemacht. Von neueren Malern ist es bekannt, wie beispielsweise Böcklin und Menzel immer neue technische Experimente mit alten Malgrundierungen, Tempera und Ölfarben und den verschiedensten Firnissen machten, nicht immer zum Vorteil ihrer Bilder, die vor allem durch das so verschiedene Firnissen oft zu frühem Eindunklen und Springen verurteilt sind. Das Mittelalter hat die Bilder durchwegs gefirnißt; um ihnen größere Haltbarkeit zu geben, sie mit einer Art Mischung aus Terpentin und Mastix überzogen und auch heute noch dürfte dieses Verfahren zur Erhaltung der Widerstandsfähigkeit und der Leuchtkraft der Bilder die Regel sein.

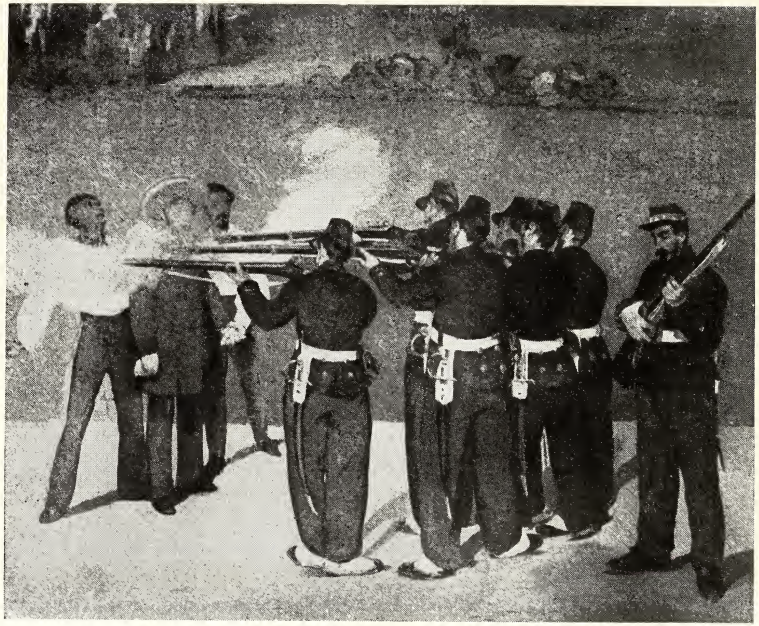
Verlangen diese technischen Fragen, die zudem noch keineswegs umfassend erforscht sind und vielfache Übergänge in einander zeigen, eindringliche und liebevolle praktische Beschäftigung mit Gemälden, so erscheint die stilkritische Beurteilung eines Bildes auf den ersten Blick viel leichter und einfacher. Es gibt wohl niemanden, der sich nicht imstande glaubt, einen alten Niederländer, einen alten Deutschen und einen alten Italiener ohne weiteres von einander zu unterscheiden. Und doch ist dieses Problem der Gemäldekunde darum keineswegs leichter als die übrigen, weil es offenbar sinnfälliger ist. Ich habe selbst in meinen Knabenjahren und in dem allerdings damals merkwürdig geleiteten Berliner Museum mit angesehen,

wie das Bildnis des Borro langsam und schamhaft von den Niederländern bis zum Velasquez wanderte, und diese Beobachtung hat eigentlich meiner Überzeugung von der Unfehlbarkeit aller Kunstwissenschaft den ersten Stoß gegeben. Wir können nicht Gesetze geben, alles was wir tun können, ist sehen, beobachten, ableiten und verallgemeinern, und keine noch so begründete stilkritische Festlegung wird davor behütet sein, schon morgen von irgendeiner Ausnahme durchkreuzt zu werden.

Mit allen diesen Einschränkungen gibt es natürlich allgemeine Umrisse einer stilkritischen Wissenschaft mit spezielleren Ausläufern, die bis zu einem gewissen Grade Gewißheiten der Gemäldebestimmung erlauben. So kann man in aphoristischer Zuspitzung vielleicht behaupten, daß der Italiener der Aristokrat der Malerei ist, der Deutsche ihr Bürger und der Niederländer ihr Bauer. Der Italiener strebt eine gewisse Vergöttlichung des Menschen an, der menschliche Körper ist ihm das Vollendetste der Schöpfung, und wir finden bereits bei frühen kleinen Italienern Akte, wie sie den großen deutschen Malern niemals gelungen sind. In Einklang hiermit steht die sinnliche Leuchtkraft der Farbe in der italienischen Kunst. Das Gemälde wird allmählich zu einem rein farbigen Problem, was mit malerisch keineswegs identisch ist — und entartet in der Zeit der Ermattung der italienischen Malerei zu einer immer großartigen, aber dabei immer unfruchtbareren technischen Problemstellung. In Beziehung zu dieser italienischen Auffassung steht das Problem der italienischen Gemäldehandlung als Gebärde, ihre Neigung, den seelischen Vorgang auf eine monumentale Geste zuzuspitzen, die am großartigsten und zeitlosesten wohl bei Michelangelo wirkt. Dementsprechend kennt der Italiener der großen Malepoche keine Landschaft um ihrer selbst willen, sondern nur eine solche zur Erhöhung der menschlichen Wirkung durch das Farbige. Sein ungeheures sinnliches Sehen läßt ihn am besten zur körperlichen und raumhaften Gestaltung kommen, er findet die wichtige Perspektive, um durch sie den menschlichen Körper hervorzuheben. Der Deutsche hingegen konstruiert

seine sämtlichen Bilder. Er ist der gottesfürchtige Bürger der Malerei mit einer echt bürgerlichen Abneigung gegen das Körperliche und einer unbedingten Anbetung des Geistigen. Ihm ist alles im Gemälde nur ein Mittel, um das bresthafte Tier, als das ihm der Mensch erscheint, zum Geistigen zu erheben, am Geistigen zu läutern. So erscheint denn das altdeutsche Gemälde als ein Versuch, ein Bild zu konstruieren wie einen Dom. Die altdeutsche Malerei ist keine malende, sondern auch in ihren größten Vertretern eine zeichnende Malerei, in der alle Linien bei äußerster Häßlichkeit der Menschen mathematisch auf den geistigen Mittelpunkt, die Gemütsbewegung und Erschütterung in Antlitz und Händen hinweisen. Die deutsche Kunst ist eine expressionistische, eine Ausdruckskunst; was ihre großen Meister in den Linien des Antlitzes, vor allem in denen des Mundes und in der Sprache der Hände zu sagen wußten, ist eine besondere, noch nirgends erreichte Linie der Malerei.

Der Niederländer hinwiederum als Bauer der Malerei ist aus der nahrhaften Erde emporgesprossen und bleibt kleinbürgerlich mit ihr verwachsen. Ihm werden Natur und alle menschlichen Ereignisse zu Interieur und Stilleben, selbst bei dem großen italienisierenden Rubens ist es nicht anders, von dem Heine einmal treffend sagte, daß ihn auch bei seinen höchsten Flügen immer ein Zentner holländischen Käses an den Füßen zurückgehalten habe. Indem sie aus diesen hemmenden Eigenschaften das Prinzip ihrer Kunst machten, wurden die Niederländer zu den Malern, die der Natur am nächsten stehen. Der Natur in ihrer Enge wie in ihrer Größe. Das macht gerade, richtig gesehen, die ungeheure Gewalt Rembrandts aus; in keinem andern Land hätte ein so erschütternd natürliches Selbstbildnis entstehen können, wie das in Kassel befindliche, in keinem andern Land hätte ein Maler ein Bild wie die Nachtwache mit solchem Temperament bloß um die Lichtquelle herumgemalt, und ein Vergleich zwischen dem technischen Problem in seiner Spätzeit und dem gleichen technischen Problem der



Manet. Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko

Das Bild wurde vor einer Reihe von Jahren von der Mannheimer Kunsthalle für 100000 Mark erworben; der Preis wurde damals als töricht hoch empfunden. Heutiger Marktwert eine Viertelmillion.

Max Liebermann. Die Gänserupferinnen. Verlag Paul Cassirer, Berlin

Ein Frühwerk Liebermanns, das Rat Sommerguth auf der Schmeil-Auktion 1916 für 61 000 Mark erwarb. Liebermanns Frühwerke großen Formats waren ursprünglich kaum für 2—3000 Mark an den Mann zu bringen.

Italiener, den Verkürzungen, beweist letzten Grundes die Überlegenheit und Fruchtbarkeit der Natur gegenüber der Geste.

Lassen sich aus solchen großlinigen Feststellungen, wozu noch die naturalistische Auffassung und das kalte Farbenfeuer der Spanier kämen, wenn man sie sich richtig und unverrückbar innerlich gesichert hat, umgrenzende Linien für Gemäldebestimmung ziehen, so kommen dazu viele kleinere Dinge, die man durch Vergleichen gewinnt. Außer technischen Gründen und allgemeiner Stilkritik wird man bei Architekturen auf den Bildern erkennen müssen, welchem Volkskreise sie angehören, bei Möbeln und Gefäßen, wo sie entstanden sind, ja der Himmel und die Landschaft in ihrer Stimmung werden vor allem Weitgereisten die Saite verraten, die hier angeschlagen wurde. Man darf nicht vergessen, daß die ganze Gemäldekunde eine verhältnismäßig junge, erst im Sammeln begriffene Wissenschaft ist, daß vor Bode das Sammeln alter Bilder noch eine sehr willkürliche Sache und das Museum eine merkwürdige Rumpelkammer war, in der Stile und Völker merkwürdig durcheinander hingen. Die ungeheure Lebensarbeit des einen Mannes und derer, die gleichzeitig mit ihm und oft auch unabhängig von ihm dieselben Wege gingen, hat erst zu der Geburt jener tiefer dringenden Gemäldekunde geführt, welche die allgemeine Natur der alten Kunstwissenschaft abgelöst hat. Ihr ist es zu verdanken, daß wir auch moderne Gemälde heute wissenschaftlich sammeln, den Weg sehen, der von der alten Kunst bis in unsere neueste Malerei hineinführt und über deren Meister bereits jetzt eine historische und wissenschaftliche Kenntnis besitzen, die Schwankungen gleich dem Wesen früherer Zeiten bis zu einem gewissen Grade ausschließt.

Freilich wird uns alle unsere wissenschaftliche Kenntnis nicht davor behüten, daß wir Fälschungen zum Opfer fallen. Wir dürfen nicht einfach alles für Fälschung halten, trotzdem so außerordentlich vieles Fälschung ist. Als Beispiel sei hier nur Perugino herausgegriffen. Seine heilige Vermählung ist von Raffael mit sehr deutlicher Anlehnung noch einmal gemalt

worden, aber hier war keine Fälschung, sondern aus einem noch immer befangenen Bilde wurde ein freies Meisterwerk. Von der Madonna mit dem Kinde in Frankfurt hingegen ist eine glatte Fälschung in die Münchner Pinakothek gelangt. Dieser Münchner Perugino ist kein Perugino, sondern das Werk eines geistesarmen Fälschers nach einem berühmten und beliebten Maler. Die Geschichte der beiden Madonnen von Holbein ist bekannt, die Dresdner Madonna galt lange als die echte und erwies sich als eine süßliche Kopie erst in dem Augenblicke, da sie gegen die Darmstädter auf Anerkennung klagte. Wieder anders liegt der Fall bei Rubens. Der Menkesche Rubens wurde solange für eine Kopie des spanischen gehalten, bis Rooses nachwies, daß Rubens nach einem Zeitraum von 30 Jahren dasselbe Thema noch einmal aufgenommen hatte. Dürer wurde bereits zu Lebzeiten viel gefälscht. Der Meister vom Tode Mariens, selbst ein tüchtiger Maler schöner Marienbilder, glaubte seine Bilder besser abzusetzen, wenn er ihnen das Dürersche Monogramm aufmalte. Der Gekreuzigte in der Dresdner Galerie mit Dürers Monogramm, noch heute in vielen Büchern als Beispiel Dürerscher Kunst abgebildet, ist gleichfalls eine Fälschung, auch der im 16. Jahrhundert lebende Maler Hans Hoffmann hat seine Bilder einfach als Dürer signiert und so besser abgesetzt. Viele unserer noch vor einigen Jahren geschätzten altdeutschen Meister haben sich als Fälscher erwiesen oder hier besser gesagt als Plagiatoren. Friedrich Herlin hat künstlerisch davon gelebt, daß er Werke van der Weydens einfach umänderte. Der Meister von Flémalle in den Niederlanden und Mantegna in Italien sind die Vorbilder vieler sogenannter Originale ihrer Zeitgenossen gewesen. Vor wenigen Jahren ist mit der Sammlung Orth die Original-Madonna eines umbrischen Malers verkauft worden, die nichts anderes war als eine glatte Kopie nach Raffael. Zweifellos am Amüsantesten aber liegt der Fall des Malers Röhrich, der Cranachs malte und ein solches Werk in nicht weniger als 40maliger Wiederholung als Cranach an sehr angesehene

Galerien verkaufte, trotzdem die Fälschung eine wirklich höchst flache war, die Anwendung des bei Cranach nicht vorkommenden Altgold mißtrauisch machen mußte, und die Signatur am Hute angebracht war, wo sie niemals ein alter Meister angebracht hat. Wie sehr die modernen Meister verfälscht worden sind und verfälscht werden, ist bekannt. Der Züricher Händler Bollag hat erst kürzlich gegen Hodler auf Anerkennung dreier in seinem Besitz befindlicher sogenannter Hodlers geklagt, damit aber natürlich kein Glück gehabt. Corot ist ins Doppelte eingefälscht worden, Menzels Balkonszene wurde in Berlin mit 18000 M. bezahlt und ist in zahlreichen Menzelbüchern abgedruckt, trotzdem sie kein Menzel ist. Am häufigsten ist Leibl gefälscht worden, dadurch, daß Skizzen von ihm fertiggemalt wurden, die man seiner Gutmütigkeit abgeschnorrt hatte und auf die er womöglich noch, seiner Abneigung gegen Signaturen zum Trotz, eine Widmung geschrieben hatte. Allein auf unserer Jahrhundertausstellung waren zuerst drei falsche Leibls, die dann entfernt wurden.

Das ist eine kleine Auswahl. Es ist wohl jeder Maler von Bedeutung jedes Landes für die Interessenten gefälscht worden. Das moderne Bild fälscht sich noch am leichtesten, hier die malerische Handschrift geschickt nachzumachen, ist vielfach nur eine Sache der Handfertigkeit. Schwerer macht es dem Fälscher der alte Meister. Hier heißt es oft erst auf ein altes Malbrett, von dem man seine ursprüngliche Malerei weggewaschen hat, den alten Gotiker zu zaubern. Am besten ist es, wenn das Brett bereits Wurmstich hat, denn diesen richtig und überzeugend für den Kenner nachzumachen, ist kaum möglich. Ist der neue alte Meister fertig, so muß er eben alt gemacht werden. Er wird eingeräuchert, ganz richtig in einem Ofen gebacken, wobei sich natürlich das Holz zieht und das Bild auf diese Weise die schönsten alten Sprünge erhält, und schließlich mit einer Alterspatina aus Schmutz versehen. Freilich haben diese Sprünge auch ihre Nachteile. Die echten alten Sprünge haben aus dem Malverfahren resultierende bestimmte Formen,

die man photographiert hat und die sich wesentlich von dem Sprung durch künstliche Erhitzung unterscheiden. Der echte alte Sprung ist übrigens auch bei manchem wirklich alten Bilde, das durch falsche Signatur zu einer ihm nicht gebührenden Meisterhöhe emporgeschraubt werden sollte, zu einem Verräter geworden, indem er heiter einfach unter der falschen Signatur weiterlief und dadurch ihre Illegitimität verriet. Es besteht ein ewiger Kampf zwischen dem Fälscher und dem Käufer, in dem der erstere immer wieder neue Listen ersinnt, der andere immer wieder neue Wege, dahinter zu kommen.

Der Kampf erstreckt sich besonders auf das Tochtergebiet der Malerei, die Miniaturmalerei. Ein Kind des 16. Jahrhunderts, wo sie in Limoges ihre erste Erziehung erhielt und sich von nun ab fast ständig nach Paris orientierte, mußte sie bei ihrem kleinen Format, dem hohen Werte guter einzelner Stücke und der Unkenntnis des Publikums starke Reize für den Fälscher haben. In Paris läuft eine Kette von 500 Miniaturisten von Masse, dem Watteau der Miniature, bis Isabey. In England wird unser Holbein der Vater der Miniaturmalerei, sie stand ganz und steht bis zu einem gewissen Grade bis in die Gegenwart im Banne seiner Auffassung. Die Robertson und Cooper, die Cosway und Stuart, um die stärksten Namen zu nennen, gehören hierher. In Deutschland, dem seelisch der Miniaturmalerei nicht eben günstigen Lande, finden wir, wenn wir Chodowiecki einigermaßen ausnehmen wollen, keinen klassischen Meister der Miniaturmalerei. Aber Wien hat dafür eine erstaunliche Blüte, besaß bereits im 18. Jahrhundert in seinem Akademiedirektor Heinrich Friedrich Füger einen großen Meister, und neben ihm stehen Daffinger und Kriehuber, auch Waldmüller mit den wenigen kostbaren Miniaturen, die er schuf. Das wären die größten Namen aus einem Heer, in dem sich wahres künstlerisches Können und geschenkfreudiger Dilettantismus oft recht bunt miteinander mischen und die Scheidung ein besonders scharfes Auge fordert.

Bei den Miniaturen bedienen sich die plumpen Fälscher in

sehr ausgedehntem Maße der Photographie. Das Original wird photographiert und dann übermalt. Gewöhnlich verraten sich solche Photos durch leichte Schatten, die dann dunkle Stellen in der Übermalung bilden. Hat die Elfenbeinplatte, die uns angeboten wird, einen ganz kleinen Fleck am Rande, so müssen wir Verdacht schöpfen: hier hat der Fälscher anfassen müssen, als er die Gelatineschicht auf das Elfenbein fixierte. Schwieriger wird die Entscheidung, wenn es sich um direkte Kopien handelt. Hier hat zunächst eine genaue Stilvergleichung mit anderen Werken des angeblich angebotenen Meisters einzusetzen, denn gerade in der Miniaturmalerei gibt es eine gewisse Beschränkung der persönlichen Manier, die sich in Farbe, in Haarzeichnung, in alle Kleinigkeiten verfolgen läßt. Gewöhnlich wird den Fälscher sein Material schon verraten: Mikroskop und Mikrochemie werden feststellen können, ob Platte und Farben aus der behaupteten Zeit stammen oder nicht. Eine mit neuen Farben auf neuen Grund gemalte Fälschung wird sich am leichtesten enthüllen, die Fälschung auf alten Grund mit neuen Farben läßt sich schon schwerer nachweisen, und die teure und geschickte Fälschung mit alten Farben auf alten Grund bedarf zu ihrer Enthüllung der sorgfältigsten Stilvergleichung. In wie hohem Grade es just von falschen Miniaturen wimmelt, braucht nicht erst gesagt werden. Unserem besten Kenner auf diesem Gebiete passierte es, daß ihn ein Maler bat, aus seinem farbigen Miniaturwerk etwas ihm Gefallendes kopieren zu dürfen, und daß ihm selber einige Zeit darauf von anderer Seite eben diese Kopie als ein Füger für 20 000 M. angeboten wurde.

Die Anlage einer Gemäldesammlung entspringt wohl ursprünglich immer dem Wunsche, seine Wohnung schön auszuschmücken, und wächst sich dann allmählich zum Selbstzweck aus. Die Privatgalerie soll ja auch kein Museum, sondern ein Diener am lebendigen Kunstgenuß sein. Ursprünglich war es allgemein so. Ziemlich der Grundstock jedes großen Museums schmückte dereinst die Gemächer irgend eines fürstlichen Wohn-

sitzes. Später brachte man dann die Bilder in den langgestreckten Galerien zwischen den Wohnräumen unter, es entstanden die Gemäldegalerien. Die heutige Privatsammlung ist an Stelle der früheren fürstlichen Sammlungen getreten, und sie nähert sich wohl auch hie und da bereits der Museumsform, indem, wie beispielsweise bei Marcus Kappel, ein Oberlichtsaal die wertvollsten Stücke vereinigt. Das ist zweifelsohne praktisch, sympathischer wirkt wohl die andere Form. Ein Bild ist nicht nur ein König, es ist noch vielmehr ein Freund.

Gemäldesammeln bedeutet eine Steigerung der Lebenskraft. Man nimmt ein gut Teil vom Besten, was die Welt je hervorbrachte, in sein eigenes Innere auf, und wer es erst einmal gelernt hat, Qualität in den Dingen zu erkennen, der kann unmöglich je wieder in seinem Leben ohne Qualität sein. Vorausgesetzt natürlich, daß die von ihm erkannte Qualität auch wirklich Qualität ist.

Der Bilderrahmen

Der Rahmen eines Bildes ist weder etwas Zufälliges noch etwas Repräsentatives. Er darf auch nicht, oder jedenfalls doch nur in zweiter Linie, nach Möbeln und Raum fragen. Von den Rahmen der Bilder einfach verlangen, daß sie sich gut in die Wand und in die Wohnung fügen — es gab eine ganze kunstgewerbliche Richtung, die ein solches Gesetz aufstellte und der Persönlichkeit des Bildes damit Gewalt antat — ist das nämliche, als fordere man von den Bewohnern und Besuchern, sich nicht so zu kleiden wie es ihnen, sondern wie es der Wohnung ansteht. Eine Frau wirklich lieben, heißt auch ihre Art, sich zu kleiden, lieben. Ein Bild wirklich lieben, heißt auch seinen Rahmen lieben. Wie es für jede Frau eine bestimmte Tracht gibt, für die sie sozusagen geboren ist — erst im Augenblick ihres Findens wird die hübsche Frau zur Schönheit —, so gibt es auch für jedes Bild eigentlich immer nur „den" Rahmen.

Gewisse Linien, Formbildungen kehren in allen äußeren Erscheinungen einer Zeitkultur stets, nach den besonderen Absichten und Zwecken modifiziert, wieder. Zwischen einem Renaissancerker etwa und einer Renaissancestickerei besteht eine tiefinnerliche unverkennbare Verwandtschaft, eine Wiederkehr des Gleichen in verschiedenen Formen. Es steckt unendliche Psychologie, Zeit- und Menschenpsychologie, im Ornament für den, der zu sehen vermag. Das Ornament ist gewissermaßen die letzte und starrste Formel, auf die das lebendige Leben einer Zeit gebracht werden kann. Und der Rahmen, diese rein lineare Gestaltung, die etwas so Lebendiges wie das Bild mit etwas so Lebendigem wie die wirkliche Welt verbinden soll, ist ein reizvolles Kind der Ornamentik. Daher gibt es für alte Bilder eigentlich nur einen guten Rahmen: den zeitgenössischen. Die alte Kunst der Rahmenerzeugung ist mit manchen anderen Künsten der fühlenden Hand unserer Zeit bis zu einem hohen

Grade verloren gegangen. Ein gotischer Rahmen oder einer der Renaissance, der prächtige Barockrahmen und der spielerisch reizvolle Rahmen des Rokoko bedeuten Dinge, die künstlerische Werte und Genüsse an sich sind. Die Kunstsprache ihrer Zeiten redet aus diesen Gebilden mit der Klarheit selbständiger Kunstwerke. Für ein altes Bild gibt es keinen seine hohen Zwecke besser erfüllenden Rahmen als den alten Rahmen, den Rahmen der Zeit, der eben mit anderer Zunge die gleiche Sprache redet wie das Bild. Alte Rahmen um alte Bilder lösen diesen gewissermaßen erst richtig die Zunge, verleihen ihrem Ausdruck eine größere Vertraulichkeit und Intimität dem Beschauer gegenüber. Wir besitzen viele Stile, aber wir besitzen nicht, wie die großen Epochen der Vergangenheit, „den" Stil. Und darum können auch unsere Rahmen nicht „den" Stil besitzen. Wir müssen uns für die Bilder unserer Zeit mit mehr oder minder modifizierten Linien begnügen, indem wir den uns innewohnenden Impressionismus bei der Farbenwahl zu Worte kommen lassen und nicht einseitig wie unsere Eltern den Goldrahmen bevorzugen. So werden wir ihn hauptsächlich um Idyllisches legen, damit er dieses erhöht und belebt, während wir stärker belebte Darstellungen mit schlichteren Rahmen umgeben mögen, um so eine Vermittlung und Versöhnung mit der ruhigeren Umwelt zu finden.

Was vom Gemälde gilt, gilt auch von der Reproduktion, gilt von graphischen Werken. Für sie alle sind die Gesetze die gleichen.

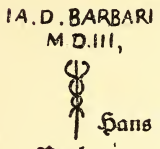
Gemäldesignaturen

Die vorliegende kleine Liste ist natürlich gänzlich davon entfernt, auf irgendwelche Vollkommenheit nur den geringsten Anspruch zu nehmen. Sie will lediglich einen ersten Einblick gewähren und unter Umständen als erste Handhabe dienen. In dieser ihrer Beschränkung, oder vielmehr in der Natur des deutschen Kunstmarktes ist auch der Grund dafür zu suchen, daß bei der Knappheit des zur Verfügung stehenden Raumes die niederländische Kunst hauptsächlich berücksichtigt ist.

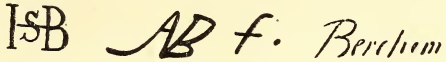
Aelst

Aldegrever

Altdorfer

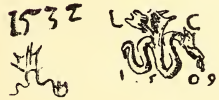


Barbari

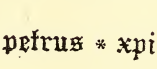


Hans Sebald Beham Bejeren Berchem

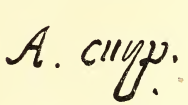
Bloot F. Bol Both Brosamer



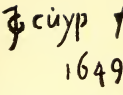
Cranach



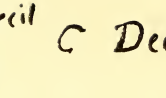
Petrus Christus



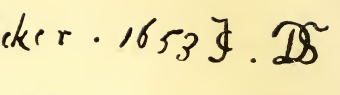
A Cuyp



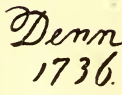
J. G. Cuyp



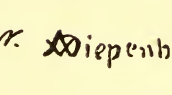
Decker



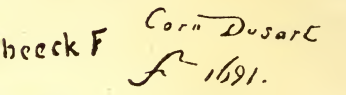
Drochsloot



Denner

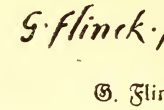


Diepenbeeck



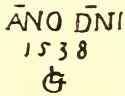
Dusart

Dürer

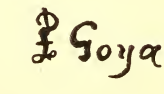


G. Flinck

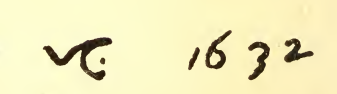
Frans Francken II



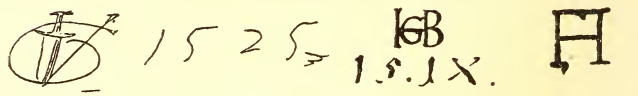
L. Gassel



Goya



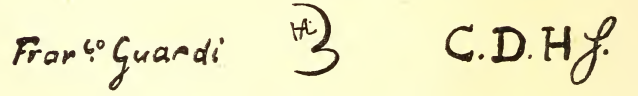
Van Goyen



Urs Graf

Baldung Grien

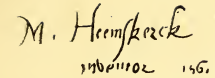
Frans Hals



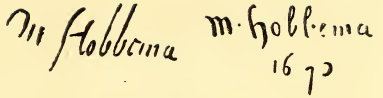
Guardi

Harmen Hals

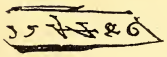
De Heem



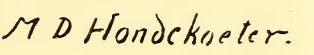
Heemskerck



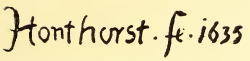
Hobbema



Hirschvogel



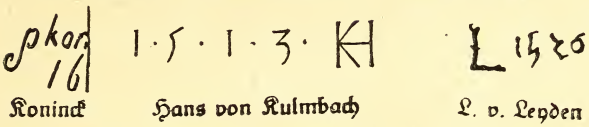
Hondekoeter



Honthorst

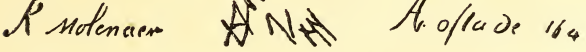
de Hooch

K. du Jardin Th. de Keyser Koffermans

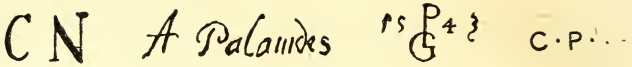


Koninck Hans von Kulmbach L. v. Leyden

Maes Memling G. Metsu Mieris



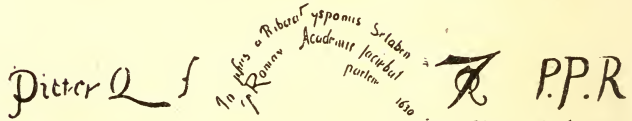
Molenaer A. v. d. Neer A. v. Ostade



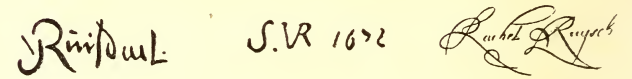
Netscher Palamedes G. Penck Poelenburg

v. d. Poel Potter

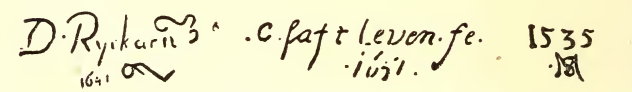
Rembrandt



Quast Ribera tom Ring Rubens d. J.



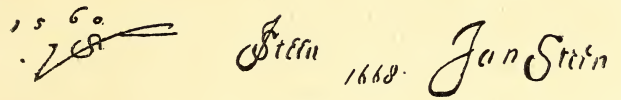
J. v. Ruisdael S. v. Ruisdael Ruysch



Ryckaerts d. J. Saftleben Schaffner

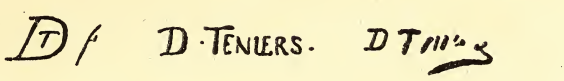
Schäuffelen Schongauer

Seghers

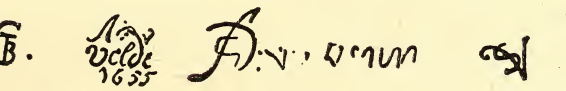


Virgil Solis

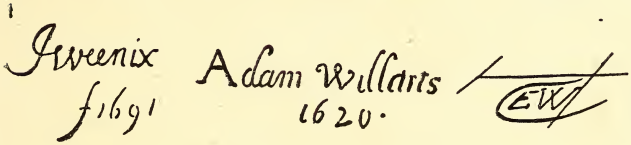
Steen



Teniers



Terborch v. d. Velde v. d. Venne Vranz



Weenix Willaerts E. de Witte

Wouvermans Wynants

Über das Restaurieren alter Gemälde

Man kann recht gut mit jener Anekdote von dem großen, ein wenig zu knapp bekleideten Bildnis beginnen, das Rubens von seiner Gattin malte und das unter Maria Thereſias Regierung die Klugheit des Fürſten Kaunitz für die Wiener Galerie gewann. Die bedeutende, aber moraliſch beſonders empfindliche Kaiſerin ließ ſich durch keine Einſprache abhalten, der ſchönen Niederländerin zum Schutz gegen Erkältung durch ihren eigenen, nicht juſt genialen Hofmaler einen Pelz umlegen zu laſſen. Solche Pelze gibt es manche auf alten Bildern, auf denen etwa aus antiken Grazien Tugenden wurden — die Achtung vor dem größeren Können des alten Meiſters war nicht immer die ſtarke Seite der „Verbeſſerer" — und ihr zeitweiliges Vorkommen hat den Laien zu dem Aberglauben verführt, daß ſich nun unter jeder Übermalung unſterbliche Werte verſtecken müßten, während ſich meiſtens nichts darunter verſteckt als eine durch leichtſinnige Säuberung kahl gewordene Stelle des Holzes oder der Leinwand. Neben ſolchen äußeren Schädigungen, zu welchen wir auch noch die verſtändnisloſe Behandlung rechnen dürfen, leidet das Kunſtwerk genau wie der Menſch durch die beiden großen Feinde aller Exiſtenz: durch die Zeit und durch die Krankheit. Auf der Unterlage der Malerei, dem Holz oder der Leinwand, iſt zunächſt der ſogenannte Malgrund — etwa der weiße Kreidegrund — aufgetragen, auf ihm iſt die Grundzeichnung des Gemäldes entworfen, die dann von den eigentlichen Farbenſchichten gedeckt wird. Schließlich iſt das Bild meiſt noch gefirnißt. Veränderungen in einer dieſer Schichten ziehen naturgemäß leicht Veränderungen des ganzen Werkes, Bilderkrankheiten nach ſich. Der Firnis ſchützt nicht nur das eigentliche Werk gegen Staub und Atmoſphäre, ſo daß ungefirnißte Bilder ſchnell „blind" werden, ſondern erhält auch ihre farbige Leuchtkraft an ſich friſch. Sein Vorhandenſein und ſeine Erhaltung haben alſo in der Medizin der Malerei

die Bedeutung des wichtigsten Krankheitsvorbeugungsmittels, die Farben ungefirnißter Bilder sind meistens einem schnellen Zerfall unterworfen. So verlangt es denn auch besondere Aufmerksamkeit, wenn der Firnis eines Gemäldes blind wird. In gewissem Alter und bei mangelnder Pflege trübt sich, zuerst gewöhnlich nur an einzelnen Stellen, der Firnis, er wird weißlich in einer an Schimmel erinnernden, aber diesem organisch nicht verwandten Form. Wenn die Bilder sonst in Ordnung sind, ist das ein Zeichen dafür, daß der Firnis eingetrocknet ist und nun dem Eindringen der Luft Lücken bietet. Solchen Firnis behandelt man gewöhnlich durch Überstreichen mit Terpentinöl, das, wenn auch nicht dauernd, so doch auf Zeit die alte Leuchtkraft wieder herstellt. Um dem Firnis dauernd die alte Dichtigkeit zurückzugewinnen, ist das „Pettenkofern" notwendig, eine Behandlung mit Alkoholdünsten, die den Firnis erweicht und regeneriert.

Die Malunterlage ist natürlich auch nicht von ewiger Dauer. Die Bretter der auf Holz gemalten Bilder — die Pappel, der italienische Malgrund, etwas mehr als die Eiche, der deutsche Malgrund — leiden unter dem Wurmstich, und die Leinwand der „Tüchlein" muß einmal morsch werden und brechen, mögen darüber auch lange Jahre vergehen. Sind aber einmal die Malgründe angegriffen, hoffnungslos angegriffen, ohne daß zu ihrer Heilung rechtzeitig Schritte getan wurden, so ergreift die Krankheit schnell das ganze Bild, auf der Farbe stehen Blasen auf, die abfallen und die nackte Grundierung durchblicken lassen. Die Veränderung des Malgrundes infolge der Temperatur, durch Feuchtigkeit, durch unüberlegten Wechsel von Hitze und Kälte, diese Veränderung der Bildunterlage hat auf die Dauer natürlich durch Zerren und Nachlassen der Spannung auch Einfluß auf die Konstitution der Farben, besonders wenn die Malerei nicht von eiserner Solidität ist, und dann entstehen die berühmten Sprünge an der Bildoberfläche, je nach der Farbe. Es gibt eine ganze wissenschaftliche Theorie der Sprungbildung, die zur Beurteilung der Bilder wichtig ist.

Solche Sprünge können natürlich auch dadurch entstehen, daß ein Teil der Farbenschichten einschrumpft, besonders bei nicht solide gemalten Bildern, d. h. bei solchen, wo nicht erst eine Farbenschicht ganz getrocknet war, ehe eine neue darauf gesetzt wurde, bei schnell fertigen Arbeiten, wie sie etwa Mackart und teilweise auch Lenbach geliefert haben. Naive Zeiten übermalten die Sprünge einfach brutal, nebenan ging dann die Sprungbildung ruhig weiter und so entstand allmählich aus der Übermalung ein neues und nicht eben besseres Bild. Eine allgemein bekannte Bilderkrankheit ist das Nachdunkeln der Bilder — häufig als ein Zeichen ihres Alters fälschlich angesehen —, verursacht durch Dunkeln einzelner Farbentöne bei fortschreitender Trocknung — besonders das rote Zinnober hierfür bekannt — oder seltener durch stärkere Wirkung eines dunklen Untergrundes gegenüber sich abschwächenden Farben. Hierher gehört auch die Neigung des besonders bei den alten Niederländern so beliebten Ultramarins, schwächere Farben zu verdrängen, die Ultramarinkrankheit.

Für diese und andere Krankheiten der Bilder ist genau so der Restaurator, der Fachmann, allein zur Heilung berufen, wie es der Fachmann, der Arzt, für die menschlichen Krankheiten ist. Der Laie läßt doch wohl am besten seine Hände davon, er wird daran gar zu leicht zum Kurpfuscher. Es gibt restaurationswütige Sammler — einige davon in der noch zu schreibenden Geschichte des Kunstsammelns geradezu berüchtigt —, die an ihren Bildern herumexperimentieren, um so an falscher Stelle die vorher notwendige Erfahrung zu erwerben, und der unvorsichtige Umgang mit Terpentinlösungen und anderen Laugen, der Mangel an Übersicht über die Stärke ihrer Wirkung haben nicht nur einzelne Bilder, sondern auch ganze Privatgalerien vernichtet. Wie das denn zu sein pflegt, wenn der Laie ein besseres Wissen um die Natur der Krankheit zu haben sich einbildet als der Arzt.

Das Wesentlichste des Restaurierens kann wenigstens ohne große Gefahr mitgeteilt werden. Ein sonst gesundes Ölbild wird

J. R. Smith, Farbstich nach Waltons „Fruit Carrow"

Die Preissteigerung der Farbblätter:
Auf einer Dresdener Versteigerung zahlte das dortige Kupferstich-kabinett für das Blatt 7 Groschen. Heutiger Preis 3—4000 Mark.

Rembrandt. Das Hundertguldenblatt

Die ersten Zustände dieser Radierung sind die größten Werte des graphischen Marktes: es gibt davon im ganzen 9 Exemplare in festen Händen. Sie werden bis 40 000 Mark bezahlt.

vom Schmutz einfach durch destilliertes Wasser gereinigt, mit dem man vermittelst entölter Watte das Bild solange vorsichtig bestreicht, bis die Watte keine Schmutzspur mehr aufweist. Man reibt von der Mitte zu nach den Rändern. Das Temperabild verlangt hingegen Terpentinöl mit einer milden Mischung von Weingeist. Seife und Fette sind entschieden gefährlich. Ist das Bild auf diese Weise gereinigt — wie ein Kranker gebadet ist — so kann man der eigentlichen Krankheit zu Leibe rücken. Sind Firnis oder Farbe erblindet, so tritt das schon erwähnte „Pettenkofern" in Aktion. Mit der Bildseite nach oben wird das rahmenlose Bild in eine niedrige Kiste gelegt, deren Boden alkoholbesprengter Flanell anhaftet. Die Alkoholdünste erweichen Firnis und Farben, so daß sie ihre Molekule wieder normal zusammenschließen, und das regenerierte Werk, das gewissermaßen eine Schwitzkur durchgemacht hat, braucht nun nur noch irgendwo in Ruhe trocknen und ein paar Tage sich selbst als Rekonvaleszent überlassen werden. Bei schwereren Krankheiten kompliziert sich die Sache. So werden Blasen vorsichtig angestochen und mit dünnem Leim gefüllt, dann mit Ölpapier überklebt und gebügelt. Auf diese Weise verhütet man das Abfallen der locker gewordenen Farbe. Die Löcher im Bilde werden — meist mit Kreidegrund — ausgefüllt, und nun steht es frei, sie zu übermalen oder bloß gekittet zu lassen. Daß dem Reiz, durch möglichst weitherzige Übermalung die farbige Einheit des Bildes wieder herzustellen, selten widerstanden wird, beweisen die zahllosen miserablen Übermalungen, andrerseits hat das Stehenlassen der verkitteten Stellen sicher seine ästhetischen Schwächen. Diese überflüssigen Übermalungen wieder loszuwerden, dazu verhilft, wenn sie noch nicht alt sind, einfach die sachgemäße Anwendung der Putzwässer. Sind sie älter, wird nur der Erfahrenste zu erkennen vermögen, wo er aufhören muß, um nicht am Original zum Vernichter zu werden. Auch alter Firnis kann natürlich durch die Putzwässer entfernt werden, doch sollte man dazu nur greifen, wenn das „Pettenkofern" erfolglos geblieben ist.

Auch der Malgrund, die Bildunterlage soll erst behandelt werden, ehe man ihn als unheilbar aufgibt. Es ist nicht immer der beste Arzt, der sofort zur Operation schreiten will. Durch Tränken mit Queckſilbersublimat und Überstreichen mit einer bestimmten Schicht kann man das Brett gegen den Wurmstich schützen oder doch gegen sein weiteres Fortschreiten, dem sich weiter noch durch Verkitten der Löcher Halt gebieten läßt.

Erst wo alle diese Mittel versagen oder nicht mehr am Platze sind, kommt man zu den „chirurgischen Eingriffen" der Bilderbehandlung. So wird etwa die morsch gewordene Leinwand eines Bildes mit einer neuen Leinewand unterleimt, die festgewalzt wird, was freilich nicht ohne Gefahr für die Farben des Bildes ist.

Ist aber die Morschheit der Leinewand eine ernste Gefahr für das Bild, so bleibt freilich nichts weiter übrig als das Bild überhaupt auf eine neue Leinwand zu übertragen (man nennt das auf deutsch rentoilieren). Das ungerahmte Bild wird an seiner Vorderseite mit einer starken Schutzhülle bepappt, und nachdem man es auf diese gelegt hat, wird die alte Leinewand feucht erweicht und vorsichtig gelöst. Nach nunmehrigem Trocknen wird die neue Leinwand mit entsprechender Vorsicht aufgeklebt und getrocknet und dann die Schutzhülle wieder entfernt.

Ähnlich, wenn auch naturgemäß ein wenig komplizierter, wird ein Bild von seinem morschen Holzgrunde befreit, um nach Wunsch einen neuen Holzgrund oder Leinwand als Stütze zu erhalten. Auch hiefür gibt es technische Ausdrücke, die den Schleier des Mysteriums liebevoll um die sachlichen Vorgänge legen.

Es war hier nur möglich, das Grundsätzlichste der Bilderrestaurierung zu geben, ohne sich allzusehr in die technischen Einzelheiten zu verlieren. Immerhin erklären die großen und allgemeinen Züge das Ganze vielleicht einfacher und verständlicher als es vielfach erscheinen mag. Als einfacher und damit zugleich als schwieriger. Je einleuchtender das Technische ist,

desto höhere Gewandtheit, Erfahrung und Kenntnis erfordert es auch, desto stärkere Ansprüche stellt es an seinen Mann, und desto gefährlicher und beschwerlicher ist auch die Verantwortung. Wir haben in Deutschland nicht viel erstklassige Restauratoren. Und die Privatrestauratoren, die alle an ihren eigenen Bildern zu Hausers werden möchten, sind mitunter die gefährlichsten.

Plastik

Nicht ohne Recht beklagt sich der Bildhauer der Gegenwart, daß unter allen Jüngern der Kunst ihm ein besonders schweres Los gefallen ist: keiner Kunst fehlt es in unseren Tagen so wie der seinigen an der allgemeinen, öffentlichen Anteilnahme. Man braucht wohl bloß eine Kunstausstellung besuchen, um sich davon zu überzeugen, daß die Plastik da die Rolle eines Stiefkindes spielt, im allgemeinen gerade genug dazu, Lücken an den Wänden zu decken oder die Raumeinteilung ein wenig unlangweiliger zu gliedern. Aber das könnte immerhin noch an der gegenwärtigen Plastik liegen, sie könnte derart degeneriert sein, daß das kunstliebende Publikum an ihr ein stärkeres Interesse zu nehmen nicht vermag. Das uns gestellte Thema umgrenzt nicht die Kunst der Gegenwart, kurz kann darum nicht gesagt werden, daß solches keineswegs der Fall ist, daß wir vielmehr in unseren Tagen eine hochstehende, zu großen Aufgaben fähige und neigende Plastik besitzen. Aber man gehe nur in ein Museum, das die hohen Werke der alten Kunst gesammelt hat, und man wird dort — die uns durch Schulung gewissermaßen zu einem pädagogischen Gegenstand gewordene antike Abteilung vielleicht ausgenommen — der Beschämung begegnen, daß sich nur ein verschwindend geringer Prozentsatz der Besucher für die Werke der Plastik interessiert. Welches sind die Gründe für diese den Kunstfreund immerhin befremdende Erscheinung? Wie ist es möglich, daß eine Kunst, die der Malerei durchaus ebenbürtig als hohe Kunst ist, ihr von vielen vorgezogen wird und große Kulturvölker wie das griechische am reinsten ausdrückte, in der modernen Seele keinen Widerhall mehr findet? Schon in der Literatur spricht sich das aus: neben der großen Literatur über die Malerei ist seit Lübkes Geschichte der Plastik, einem jetzt völlig unbrauchbaren Werke, und Bodes guter aber nun auch schon vielfach veralteter Geschichte der deutschen Plastik keine populäre Geschichte der Pla-

stik mehr erschienen, doch wohl ein Zeichen dafür, daß ein Bedürfnis für eine solche nicht vorlag. Dabei fällt uns dann ein merkwürdiger Umstand auf: selbst bei den Griechen, die das plastische Werk so hoch schätzten, war gegenüber dem geachteten Maler der Bildhauer ein verachteter Handwerker auf der vorletzten Stufe von Platons Staat. Das sind alles Dinge, die nachdenklich stimmen und wohl einige bescheidene Erörterungen verdienen bei einer Gelegenheit wie dieser, wo nicht nur das historische und sachliche Material gegeben, sondern ein Gefühl für die behandelten Dinge erweckt werden möchte.

Der Hauptgrund für all dieses scheint psychologisch darin zu suchen zu sein, daß von allen großen Künstlern keiner so hinter seinem Werke — scheinbar — mit seiner Persönlichkeit zurücktritt wie der Bildhauer. Die Kunst des Bildhauers ist die anonymste aller Künste. Für die ägyptische Plastik haben wir nur einige dämmerige Namen überliefert, zu denen die Möglichkeit der Werkbestimmung fehlt, und selbst für die Großperiode der Bildhauerkunst, für die griechische, decken sich Namen und Werke keineswegs lückenlos. Die Angaben des Pausanias und des Plinius sind unverläßlich im meisten, aus dem Vergleiche bekannter Werke und unbekannter, aus der Stilvergleichung suchen wir das verloren gegangene Werk der großen Bildhauer zu rekonstruieren, nicht ohne daß da, wie stets, die Anschauungen von Forscher zu Forscher sich gegenüberstehen. Die römische Plastik, die wir kurzwegs als eine nebensächliche Kunst des Verfalls abtaten — man sehe sich darauf die Kunstgeschichte an! —, bis uns Wiener Forscher wie Wickhoff und Riegel eines Besseren belehrten, ist nach ihren Schöpfern ganz vom Schleier der Anonymität bedeckt. Die romanische Plastik, die gotische Plastik, die deutsche Holzplastik, die, lange verachtet, heute von uns als die spezifisch deutsche Kunst, die alle anderen Künste bestimmend beeinflussende Kunst überhaupt erkannt wird, hellen sich erst allmählich auf, über Künstler wie Riemschneider, Syrlin und Leinberger breitet sich aus Stilvergleichung und Archiven allmählich mehr Licht; es ist aber zum guten Teil auch

Licht, das blendet, und allen Arbeiten über diese Plastik und diese Plastiker kann gar nicht mit genug Skepsis begegnet werden. Einigermaßen gesicherten Boden in bezug auf die schöpferischen Individualitäten und damit für die Bestimmung der direkt oder indirekt zu ihnen gehörigen Werke begegnen wir erst seit der italienischen Renaissance, also seitdem das neue große Recht des Individuums erklärt wurde und damit der Schöpfer als interessante Individualität gleichberechtigt neben sein Werk trat. Aber auch von nun ab bietet die Plastik noch nicht entfernt die historische Bequemlichkeit wie die Malerei.

Das liegt ganz einfach in der technisch-künstlerischen Aufgabe des Plastikers begründet, sein Werk erscheint objektiver an sich als das Werk des Malers, seine Ziele sind allgemeinerer Natur als die malerischen. Indem er das gibt, was Berenson das Taktile nennen würde, d. h. das Greif- und Fühlbare des menschlichen Körpers als solchen oder in gegebenen Kompositionen, scheiden für ihn gerade die Momente aus, die den Individualismus der Malerei bestimmend gestalten. Seine Individualität drückt sich in Möglichkeiten weniger augenfälliger Natur aus, das hat schon die griechische Volksstimmung erkannt und verkannt, als sie den Bildhauer verachtete. Kommt noch dazu seine ganze historische Perioden währende Abhängigkeit von der Architektur, so wächst dementsprechend seine Anonymität.

Der wahre Gehalt von Zeiten und Völkern bleibt kulturfördernd der Nachwelt in zwei Formen erhalten: Im Intimen und Monumentalen. Stilgemäß ausgedrückt hieße das: in der Volkskunst und in der offiziellen großen Kunst. Neben der Welthistorie der Sphinxe und Pyramiden steht die lebendige Figur des Steinklopfers etwa nicht minder wichtig, neben dem Nibelungenliede das Volkslied. Beides ist sich als gegenseitige Ergänzung unentbehrlich, aber wir finden fast immer auch, daß das eine völlig vernachlässigt, was dem andern just das Wesentliche ist. Nicht im Motivischen braucht das zu sein, auch die große ägyptische Kunst kennt die Darstellung des Alltags,

wohl aber im Wertmaßstabe. Die Monumentalität will fast durchwegs immer das Symbol, denn das Symbol ist an sich eine zeitlose Form, in keiner anderen ließe sich zeitlicher Inhalt dauernder unversehrt aufbewahren. Bloß muß nunmehr der Inhalt der Form sich anpassen; was die große Linie haben will, vermag nicht zugleich durch die Reize der Intimität zu wirken. Alles lebendige Leben aber ist Intimität. Ehe wir in vollkommener Andacht durch die gewaltige Pforte des Nibelungenliedes treten, haben wir erst in den grünen Liedergängen des Volksliedes dem Sinne seiner Sprache verstehend lauschen gelernt.

Der hohe Gerichtshof der Nachwelt scheidet instinktiv hiernach gute und schlechte Kunst, Bleibendes und Vergängliches. Was die Sinne empfanden und der Verstand dann formulierte, war immer im Vollkommenen Monumentalität oder Intimität, Zustand oder Augenblick, niemals aber beides. Jede Mischung wurde unrein und vergänglich an Wert. Der Laokoon, der im geöffneten Munde des übermenschlich leidenden Priestervaters zum ersten Male den Augenblick zu monumentalisieren versuchte, war das Werk, wenn immer auch das Meisterwerk, einer niedergehenden Epoche und Lessing hatte zu seiner Zeit Recht, sich dagegen zu wenden. Genoß man die großen Werke einer Vergangenheit, so erstand dem Nachfahr deren Ganzes in Welt und Form, dann verweilte der Blick auf der Volkskunst und nun floß Blut, das Blut jener Zeit, durch die Form und machte sie frisch lebendig. Sowie der Hagen des großen Epos demjenigen als ein unverständlicher Troglodyt erscheinen muß, der nicht durch das Volkslied mit der innerlichen, intimen Eigenart deutschen Wesens auf Du und Du wurde.

Was an Zwischenstufen und Mischungen erhalten blieb, charakterisiert sich im Interessanteren, im Wertvolleren als Entwicklungs- oder Verfallsprodukt, in der kompakten Majorität zu jederzeit als verlegenes Mittelmäßige — auch dies kann je nach dem Gesamtmaß der Epoche ziemlich hoch stehen — oder als handwerkliche Gefälligkeit. Die Perspektive des Hi-

storischen darf nicht außer acht gelassen werden. Wir schätzen heute, als uns lehrreich und bedeutend genug, manches, das in seiner Epoche stärkere Reize auszuüben nicht vermochte, vermögen das Belehrende und das Genußbietende auch nicht immer rein zu scheiden. Schon weil wir oft erst durch Schulung die Stellung zum Kunstwerk zu gewinnen imstande sind, welche seiner Mutterzeit als selbstverständlich im Blute lag. Aber es ist unmöglich, solches auszuschalten, und die Meinung, ein großes Kunstwerk aller Zeiten müsse auch das naive Empfinden aller Zeiten gleichmäßig überwältigen, schaltet Entwicklung und Rassenfragen gar zu theoretisch aus. Das absolut Schöne bleibt ein Abstraktum und die Venus von Milo wie ein Werk Lionardos verlangen heute von dem sie ganz Genießenden historische Kultur. Wie denn solche historische Kultur der notwendige Weg ist, den jeder beschreiten muß, der auf die Kunst der eigenen Zeit eine klare Aussicht gewinnen will. Genießen an sich mag jeder gesunde Sinn, hinter verstehendem Genießen steht aber immer ein rückwärts gekehrter Prophet.

Die antike Kunst, d. h. also die hellenische der klassischen Zeit empfand als repräsentative Monumentalität das Zuständliche. Eine durch alles Leben und Wirken gehende absolute Neigung zur Verallgemeinerung hat die antike Kultur so vorbildlich typisch gemacht und derart charakterisiert, daß sogar stoische Philosophie die Wahrheit der Bewegung überhaupt leugnen und sie als eine ganze Reihe von Ruhen motivieren mochte. (Das Schulbeispiel vom fliegenden Pfeil.) Da die Griechen, nicht immer zu ihrem Glück, ein Volk von lauter Individuen waren, mußten sie naturgemäß ihr Ideal, also das, was ihrem Leben fehlte, im Typischen verehren, so daß die hellenische Kunst im Gegensatz zum hellenischen Leben etwas Absolutes anstrebte. Damit aber wurden die Grundlinien dessen geschaffen, was wir noch heute meist als Monumentalplastik empfinden; Monumentalität dürfe nie die Bewegung des Lebens selber geben, sondern nur das Leben an sich mit der bewußten Möglichkeit zu derselben.

In dieser „bewußten Möglichkeit" lag die große Erweiterung, welche hellenische Monumentalkunst gegenüber der orientalischen Mutter vornahm, sie ermöglichte den Fortschritt in der Wirklichkeitsannäherung und schuf die künstlerische Komposition. Eine Gruppe mußte soweit Verhältnis ihrer Glieder zueinander gewinnen, daß im Augenblick plötzlicher göttlicher Belebung nichts Atropisches oder Bewegungsunmögliches sie zum Monstrum machte und der einzelne Mensch wurde zum ersten Male in der Monumentalkunst ein anatomisches Problem. Der stärkste und entscheidendste Schritt von der weltfremden Monumentalität des alten Ostens zu einer neuen, nicht erstarrenden, weil sich dem Leben verschwisternden Monumentalität ist getan und macht die griechische Plastik zur dauernden Grundlage aller weiteren Entwicklung der neuen Völker. Die Fähigkeit zur Bewegung wird Symbol des Lebens selbst, während sie bis dahin nur die Vulgärkunst kannte.

Damit war das Wesen der neuen Menschheit plastisch in einer Weise formuliert worden, die Entwicklung und Erweiterung, ohne sie auszuschließen, in bestimmten Linien begrenzt. Von der Lebensfähigkeit als Ausdruck mußte der nächste Schritt zum Ausdruck des Lebens aller führen; was in der antiken Kunst nur der Vulgärkunst oder der Dekadenze vorbehalten war und nie ganz monumental sich gestaltete, wurde in der Renaissance eben gerade zum Problem der Monumentalität. Die Renaissance bringt die Bewegung als Zustand, da sie den Ausdruck der Fähigkeit ja bereits geerbt hat. Man sieht im Trecento, oft auch im Quattrocento noch, in welchem just für uns heute lehrreichen Grade der Weg zu jener späten Selbstverständlichkeit schwer gangbar wird, wie aus Erstarrungen und Irrpfaden die Anerkenntnis allmählich aufleuchtet. Etwas ganz Neues, Gefundenes, stellt erst Verocchios Werk dar; der ungläubige Thomas, welcher seine Finger in die Wunde des Herrn legt, formuliert das Programm der Renaissance gegenüber der Antike: Die Handlung als Weiterbildung der Ruhe.

Das bedeutet zunächst eine Vernichtung der Vulgärplastik im alten Sinne, ihre Erhebung zur Monumentalität. Nachdem die Stimmen, welche sich hiergegen zunächst als gegen eine Entartung der Kunst erhoben, verstummt sind, das Neue sich siegreich durchgesetzt hat, bleibt fürs erste ein klaffend leerer Raum dort, wo vorher eine Vulgärkunst war. Und erstaunlich schnell und widerstandslos füllt ihn dann die in Erstarrung geratene frühere Monumentalkunst aus: Die Prinzipien der klassischen hohen Kunst werden in der Renaissance zu Prinzipien des Kunstgewerbes. Die plastischen Nebenkünste der Architektur, die Goldschmiedekunst und die Erzkunst übernehmen die Antike sklavisch bis auf die Formen und bringen diese zu weiterer Erstarrung. Wobei nicht etwa davon die Rede sein könnte, daß beide Künste nur ihre Rollen getauscht hätten, beide haben sich vielmehr geändert und entwickelt aus durchaus neuem Empfinden heraus, dem Empfinden innerlich bewegter, äußerlich durchaus beherrschter Menschen, die im Gebrauchsgegenstand die gleiche Beherrschung wünschen, in der repräsentativen Kunst hingegen die typische Festhaltung der sie bewegenden Momente.

Wir sind bis heute, durch das Rokoko, das die erste nicht im Sinne der Säenden fruchtbare Vermischung der beiden großen Stilepochen und ihrer strengen Scheidungen brachte, reine Erben. Die Vermischung im Barock, die eigentlich alle Grenzen aufhob, war die einzige, die seit der ganz Großen Tode eine Monumentalplastik dauernd geltenden Wertes hervorbrachte — man denke etwa an Schlüters großen Kurfürsten —, weil in dieser absoluten Aufhebung des Gesetzes — ein römischer Imperator mit Allongeperücke — die Möglichkeit eines neuen, großen, wenn auch nicht weiterbildenden Stils lag.

Und die Frage ist nun, warum unsere Zeit, die sich der Notwendigkeit einer neuen Formulierung plastischer Grundlagen bewußter ist als die vorigen zwei Jahrhunderte — daher denn der leidenschaftliche, vielen so müßig erscheinende Kunststreit —, auch so viel reicher ist an Unerfreulichem, Mißratenem und Verkehrtem. Die zweite und wichtigste Frage wäre dann, ob

all diese zahllosen Opfer an einem Wege liegen, dessen Endpunkt es verdient, daß ihm solche gebracht wurden.

Versuchen wir diesen kunstpsychologischen, das wesentliche wohl deutlich machenden Ausführungen kurz die sachlichen Grundlagen beizufügen, so können wir die plastische Tätigkeit der Stein- oder Bronzezeit, wie sie sich im Schmuck und den ersten Statuen zeigt, wohl übergehen und den Beginn der Plastik in unserem Sinne von der Kunst Ägyptens an datieren. Die Ägypter haben in Stein, Holz, Ton und Bronze gebildet. Ihre Plastik hat sich in Relief und Freifiguren betätigt. Auf die berühmte Großplastik der Sphinxe usw. braucht hier wohl nicht eingegangen zu werden. Abgesehen davon, daß hier wie bei den Assyrern in den Gräbern häufiger kleine Bronzesphinxe gefunden werden, kommt für den Sammler wohl in der Hauptsache die ägyptische profane Plastik in Frage, die im wesentlichen eine Bildungsplastik gewesen ist. Sie wirkt auf uns gemeinhin stark eintönig, ohne es doch eigentlich zu sein. Der Grund hierfür ist darin zu suchen, daß in ihr durchwegs streng ein Gesetz durchgeführt ist, das der Däne Lange das Gesetz der Frontalität genannt hat, und das ihr somit einen akademischen Charakter gibt. Alle Figuren sind in voller Vorderansicht gearbeitet, d. h. wenn man eine Senkrechte durch den Scheitel einer Figur legt, teilt dieselbe regelmäßig die Figur in zwei einander vollkommen gleiche Hälften. Trotz dieser Gleichmäßigkeit lassen sich Perioden unterscheiden, die des alten Reichs, die in untersetzten Figuren einen ausgesprochenen Naturalismus gibt und der etwa der prachtvolle rot bemalte kauernde Schreiber (Kalkstein, Louvre) angehört, die des mittleren Reichs, die die Figuren in die Länge zieht, weniger auf Natur als auf Anmut und Gefälligkeit ausgeht und damit, während sie in der großen Linie der Plastik eine Entartung darstellt, die schöpferische Periode der reizvollen ägyptischen Kleinbronzen ist. Hieran anschließend die ganz akademische, für die Profanplastik unfruchtbare Periode des neuen Reichs, und schließlich das auf eine realistische Monumentalität ausgehende

saitische Reich, das vollkommen den Stein bevorzugt. Die Ägypter liebten ihre Statuen zu bemalen, d. h. zu kolorieren, das Weiße im Auge ihrer Bronzestatuetten stellten sie durch Aufschmelzen von pulverisiertem Silberschwefel dar, ihre Metallarbeiten wurden ursprünglich aus Kupfer, später aus reiner Bronze hergestellt. Bis 1400 v. Chr. kennt Ägypten nur den Vollguß, dann begegnen wir auch Hohlgußfiguren. Die ägyptische Plastik ist nicht nur stark in der realistischen Erfassung des Menschen, sondern besonders ausgezeichnet als Tierplastik, die einen starken Naturalismus mit monumentaler Auffassung verbindet, besonders die berühmten heiligen Katzen, wohl meist für eine Art Hausgottesdienst bestimmt. Die ersten Bronzegüsse waren Güsse mit verlorener Form (cire perdue), wie sie neuerdings in Frankreich wieder aufkamen und auch in der deutschen Kunst versucht wurden (Klinger beim Beethoven), d. h. die in eine gesicherte Wachsform einfließende heiße Bronze zerstörte die Wachsform, indem sie sich an ihre Stelle setzte.

Die babylonisch assyrische Kunst ist ausschließlich Steinkunst, die die plastischen ägyptischen Grundsätze aufnimmt und im Sinne eines ganz strengen, oft zu starken Resultaten gelangenden, durch seine übertriebene Betonung der Muskeln kenntlichen Naturalismus pflegt. Die anläßlich der Arbeiten Klingers viel erörterte Streitfrage, ob die Alten ihre Statuen zu bemalen pflegten, läßt sich bereits vom alten Orient an für die ganze plastische Kunst bejahen, erst der Akademismus des 19. Jahrhunderts gelangte dazu, die Farblosigkeit der Plastik zum jetzt glücklich wieder durchbrochenen Dogma zu erheben.

Die Entwicklung der großen klassischen Plastik, der griechischen, wurde geradezu durch die Natur selbst, durch die großen griechischen Marmorbrüche, vorgeschrieben. Dabei scheint sie aber ursprünglich vom Holz ausgegangen, Schnitzkunst gewesen zu sein, um dieses Material jedoch schnell und dauernd zu verlassen. Um 600 v. Chr. finden wir in Griechenland die ersten Marmorwerke, noch stark gebunden in der orientalischen Überlieferung, aber schon zur Freiheit verlangend, und auch die

ersten Bronzen verraten ganz den ägyptischen Einfluß. Die schönen Vollgußstatuetten dieser ersten Jahrhunderte des sich von der strengen Regel lösenden Naturalismus erfreuen heute durch ihre herrliche Patina (der künstliche Bronzelack ist vor der Frührenaissance nicht bekannt). Von Chios scheint die Freiheit in der Plastik ausgegangen zu sein, die für die griechische Kunst charakteristische Neigung zum zuständlich bewegten Körper, und zum ersten Male in der Plastik verziehen in diesen frühgriechischen Arbeiten die Gesichter den Mund zum Lächeln. Noch sind die Glieder wie im Traum gebunden, aber allmählich lösen sie sich (Apoll vom Tenea), der Mensch beginnt sich zu bewegen, beginnt zu atmen, Muskeln zu haben und seine Gemütserregungen in der Haltung des Körpers und im Ausdruck des Gesichtes zu verraten, parallel damit geht die großartige Bearbeitung der Gewänder. Die Befreiung beginnt beim Körper, um allmählich auf den Kopf überzugreifen, es ist für die frühen griechischen Arbeiten charakteristisch, wie konventionell der Kopf noch im Verhältnis zum Körper behandelt ist, und Myron bricht in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts völlig mit dem ägyptischen Frontalitätsgesetz, indem er den ersten vollkommen frei, nur nach den Gesetzen seiner selbst und seiner Tätigkeit bewegten Körper schafft. Polyklet verlegt gleichzeitig das Körpergewicht von beiden Beinen (ägyptisch) auf eines, wodurch wieder eine reichere Unabhängigkeit der körperlichen Bewegung möglich wird. Diese beiden Künstler und selbst noch Pheidias, so große Vollender sie sind, werden nicht ganz frei von aller Gebundenheit und Kühle, besonders wird uns modernen Menschen das trotz aller ihrer Schönheit und reinrassigen Eigenart gegenüber den griechischen Köpfen bewußt, die bis Praxiteles die archaische Starrheit nicht überwinden und bei wundervollem Zauber etwas Totes behalten. Die Freiheit wurde zur Meisterschaft zunächst (ja vielleicht überhaupt) in Körper und Gewand, hier aber schnell wie in den Parthenonfiguren zu vollendeter, nie wieder erreichter Meisterschaft sich steigernd. Die großen Bildhauer wie Pheidias haben nicht nur

in Marmor, sie haben in allen anderen Materialien, in Gold und Elfenbein gearbeitet, ihren Gestalten Edelsteine als Augen eingesetzt, und große und kleine Bronzen geschaffen, viele der Kleinbronzen als Wiederholungen eigener und fremder Hand der großen Werke. Auch die griechische Bronze hat ihre Hauptstärke in der bewundernswürdigen, nie wieder erreichten Durcharbeitung des Körpers bei etwas akademisch kühler Gleichgültigkeit dem Kopf gegenüber, der Körper geht ins Individuelle, der Kopf bleibt im Typischen. Wie die große Plastik, schreitet die Bronze von anmutiger Ruhe zu immer stärkerer Bewegtheit fort. Sie macht auch das Malerische mit, das Praxiteles und Skopas in die griechische Plastik bringen, indem sie durch Berechnung der Wirkungen von Licht und Schatten die Lebendigkeit der Gestalt wie der Gesichtszüge erhöhen. Mit Lysipp setzt dann die hellenistische Epoche ein. Von diesem Hofbildner des großen Alexander an wird die schöne Harmonie zur Süßlichkeit, der Rhythmus der Körperbewegung zu gesuchter, unruhiger, das künstlerische Können kokett über das Thema stellenden Bewegtheit (Laokoon). Man kann nicht von Niedergang sprechen, das hieße der pargamenischen Kunst ja etwa bitter Unrecht tun, aber alle die ausgezeichneten Werke der hellenischen Spätkunst und der Hellenistenkunst, so großartig in Auffassung und Erfindung, so reich an Bewegungsmotiven, so stark in der Ausführung im Technischen, bedeuten doch gegenüber der klassischen Kunst ein Verwildern zu bewußt werdender Kräfte. Die Wertung der griechischen Kunst in ihren einzelnen Epochen ist in der modernen Welt sehr verschieden gewesen, das 18. Jahrhundert und der anfang des 19. ließen sich von dem Formenüberfluß der hellenistischen Epoche berauschen, eine später reinlicher scheidende Zeit schätzte mehr die klassische Höhe der großen Bildhauer und wir von heute mit unserer Vorliebe für alles Primitive schwärmen für die archaische Epoche, die Frühplastik, für deren Holdseligkeit die Göttin des Berliner Antiquariums ein so betörendes Zeugnis ablegt. So schätzen wir denn auch die frühen Bronzen künstlerisch besonders ein, aber auch die hel-

leniſtiſchen Bronzen mit ihrem raffinierten Kompoſitionsreichtum, der für die Renaiſſancebronze die Vorbilder lieferte — eine Bronze wie der Alexander nach Lyſipp mutet ſchon geradezu barock an — erfreuen ſich in der hohen Vollendung ihrer Technik höchſter Schätzung. Und dazu kommen dann die Tanagrafiguren, am ſchönſten aus der Zeit des Praxiteles mit ihren bekleideten Frauen, aus dem Migrina nach Alexander, bekleidet oder nackt und aufs lebhafteſte bewegt, Kleinkunſt erleſenen Reizes, die in Hohlformen als Maſſenerzeugnis gewonnen und dann bemalt wurde. In dieſer Herſtellungsart liegt auch die große Gefahr für den modernen Sammler. Als die Terrakottawut aufkam, iſt ſo viel und ſo geſchickt gefälſcht worden — beſonders von Paris ging geradezu eine Tanagraſündflut über die Welt —, daß die relativ kleine Anzahl echter Terrakotten in der großen Maſſe geſchickter Fälſchungen vollkommen ertrinkt. Wohl das meiſte, was hier auf den Markt gelangt, beſonders in den kleinen, gemiſchten Kunſtauktionen, kann ohne Anmaßung als Fälſchung angeſprochen werden. Wie ſich unſere Schätzung der griechiſchen Kunſt gegenüber gewandelt hat, ſo auch der römiſchen gegenüber, die, früher allgemein rein als Verfall gewertet, heute ſeit Wickhoff und Riegl, mit ihrer Fähigkeit zur Charakteriſtik, der dramatiſchen Lebendigkeit ihrer Porträtierung (Kaiſerbildniſſe) ſich ſtarker Schätzung erfreut. Römiſche Bildnisköpfe ſind zu den geſuchteſten und geſchätzteſten Sammelobjekten geworden, wo welche auftauchen, wie etwa bei der Pariſer Verſteigerung Sambon, da gehen ihre Preiſe hoch in die Zehntauſende. Der römiſche Einfluß herrſcht dann in der frühen, chriſtlichen Kunſt — bei verſchiedenen Motiven — völlig vor, bis die Völker allmählich frei werden und ihre eigenen Wege gehen.

Dieſe Wege führen zunächſt zu einem völligen Niedergang der Freiplaſtik, in der das zur Herrſchaft gelangte Chriſtentum Heidentum und Unglauben ſieht. In Byzanz wird die Plaſtik völlig zur Reliefkunſt (Flachreliefs) in Elfenbein und Metallen. Allmählich löſen ſich ſo die Völker von der alten Kunſtvorherr-

schaft, und in der romanischen Zeit, der Übergangszeit zwischen dem untergegangenen Weltstil und den neu aufkommenden Volksstilen, erhebt sich, dieses Mal im Westen, eine neue Plastik. Sie ist ursprünglich eine reine Mönchsplastik, reliefierter Kirchenschmuck, und nimmt sowohl römische wie orientalische und nordische Einflüsse in sich auf. Die romanische Plastik ist eine dekorative Plastik ohne, ja gegen alles Naturstudium. Charakteristisch ist für sie die Neigung, alles, auch die menschliche Gestalt, ins Ornamentale zu überführen, charakteristisch sind für sie die gequetschten Falten der Gewänder und ihre absolute Steifheit. Selbst in der Volksplastik, im Holze, wo sich natürlichere Empfindungen schon zu regen beginnen, hat die Figur noch keinen eigentlich plastischen Gedanken. Die Möglichkeit selbständiger Bewegung mit einer gewissen Freiheit, bei aller innerlichen Abhängigkeit von der Architektur, gewinnt die Plastik erst wieder in der Gotik, und hier gebührt Frankreich das Verdienst, die Bahn eröffnet zu haben. So manche Reize auch die frühen romanischen Holzarbeiten bieten und die seltenen mittelalterlichen Bronzen, es sind letzten Grundes mehr historische als sachliche Reize, erst mit der Kathedrale von Chartres und ihren 10000 Figuren entsteht um 1260 ein neuer großer Stil in der Plastik. An die Stelle der im Romanischen bevorzugten Ornamente und Tiergestalten tritt nun die menschliche Gestalt im Rahmen des Blütenwerks. Es kann gesagt werden, daß sich die gotische Plastik in Deutschland noch schneller und freier entwickelt als in Frankreich, aus dem Grunde, weil die deutsche Architektur nicht so stark und selbständig ist wie die des westlichen Nachbarn und daher dem gotischen Bildhauer viel größere Unabhängigkeit läßt. Die Plastik der Pforte des Freiburger Doms in ihrer zarten Gebundenheit, die zweite Periode des energischen Realismus in Naumburg und Bamberg übertreffen die französische Plastik. Gleichzeitig wächst die Kirchenarchitektur gewissermaßen nach innen und ruft eine überwältigende Kraft und Fülle der Holzplastik hervor und schöne Arbeiten in Elfenbein, vor allem in Frankreich und in

Die heilige Anna. Lindenholz. Fränkisch um 1500.
Nachdem die Figur lange für 5000 Mark im Münchener Kunsthandel zu haben war, erwarb sie der Sammler Schwarz. Bei der Lepke-Versteigerung Schwarz 1910 zahlten die Frankfurter Goldschmiedts 64000 Mark dafür.

Majolikavase. 31 ½ cm hoch, Faenza
Erreichte auf der Beckerath-Auktion einen Preis von 13500 Mark.

Deutschland. Was diese Kunst außer ihren Absichten und ihrem dekorativen Charakter strenge von der antiken Kunst scheidet, ist ihre Eigenart als bekleidete Kunst, ihre religiös begründete Abneigung gegen den nackten Körper, die erst im 14. Jahrhundert unter dem Einfluß des italienischen Trecento zu liegen beginnt (Grabmal). Von Italien einerseits, von Flandern über die Rheinlande andrerseits, setzt ein neuer Zusammenschluß mit der eigentlichen Freiplastik ein, der sich auch in der französischen Bronze des 14. Jahrhunderts deutlich ausspricht. Italien, das lange abhängig schwieg, übernimmt wieder die Führung mit einer Neugeburt der Antike aus einem neuen sehr energischen Realismus heraus. Die vollbewußte Freifigur in aller Lebenskraft mit einer durch antike Schulung gebändigten Fülle von Bewegungsmotiven wird das neue Ideal, dessen an die Antike anknüpfende Vollendung zuerst Donatello bedeutet. Nach ihm tritt zunächst ein gewisser Rückfall wie aus Erschrecken über die große Kühnheit ein, Rossellino, selbst ein Architekt, macht die Plastik wieder von der Architektur abhängig, und eine buntfarbige Marmorbildnerei (Settignano, Rossellino, Mino, B. da Majano) ist wieder eine architektonische Bildnerei, die in den reizvollen bunten Tonreliefs der Robbia ganz ins Dekorative abzulenken scheint. Aber die einmal errungenen Vorteile können nicht wieder verloren gehen, es bleibt das neu erworbene Schönheitsideal der bewegten und empfundenen Gestalt, und die Bronzeplastik der Kleinfiguren nimmt die Donatellosche Errungenschaft sofort rein auf und führt sie vielfältig weiter. Nicht umsonst schätzen wir gerade diese italienischen Kleinbronzen so hoch, sie sind die eigentlichen Weiterführer Donatellos und führen zu Michelangelo. Schon Donatello hatte seine Vorliebe für die Bronze betont, das neue Ideal der Darstellung des nackten bewegten Körpers fand in ihr das ideale Material. Noch Ghiberti sah gotisch-malerisch, in Pisano begann die Freiheit, in den Kleinbronzen des Altmeisters dieser Kunst, Bertoldos, aber begegnen wir schon bei allen Schwächen der figürlichen Freiheit der Frührenaissance.

Während die Großplastik immer wieder ins Alte zurückstrebt, entwickelt die ja viel unabhängigere Kleinplastik das neue Körperideal unter genauem, oft sogar kopierendem Anschluß an die Antike.

Eine große Reihe der schönsten Kleinbronzen dieser Zeit sind, wenn nicht Wiederaufnahme, so direkte Kopie griechischer und römischer Motive (Tierplastik), ja gestatten uns sogar direkte historisch wichtige Rückschlüsse auf diese. Von Donatello und Bertoldo aus geht die italienische Plastik über Michelangelo den Weg ins Barocke über die Kleinplastik in Bronze. Die wachsende Neigung zur Kompliziertheit und Fülle der Bewegungen wird vor allem in Cellini und dem in Italien lebenden Flamen Giovanni da Bologna deutlich und führt in seinen Schülern wie Tacca über die Wiederaufnahme der helleniſtischen Kunst zum Barock des Bernini. Mit dem Barock geht die plastische Initiative wieder an Frankreich über. Nicht ohne daß sie vorher in allen Ländern eine neue, große plastische Blüte erzeugt hätte. In Flandern hat 30 Jahre vor Ghiberti bereits die Spätgotik in Claus Sluter ihren großen Bildhauer gefunden, dessen Anregungen in der flämischen Stein-, Holz- und Bronzeplastik der Renaissance fruchtbar weiterwirken und ja schließlich mit G. da Bologna nach Italien übergreifen. Frankreich findet in Jean Goujou seinen großen Renaissanceplastiker, und Deutschland findet nun im 15. Jahrhundert die Meisterschaft in der ihm wesenseigentümlichen, vielleicht größten Kunst, der Bildschnitzerei in Holz, die in Wahrheit die maßgebende, alle anderen Künste beeinflußende Kunst des alten Deutschlands war. Auch in der Plastik führte Nürnberg, von ihm ging die große Erzbildnerschule der Vischer aus, hier meißelte Adam Krafft. Die großen Namen der deutschen Holzbildschnitzer (die ja auch in anderem Material arbeiteten), die Namen der Veit Stoß, Riemenschneider, Syrlin, Leinberger sind in unseren erkennenden Tagen wieder zu verdienten Ehren gekommen, da wir uns ja auch bemühen, in die große, wundervoll reiche und wundervoll starke Fülle der anonymen deutschen Holzwerke einiges Licht zu

bringen. Wir unterscheiden heute zwischen dem Bayrisch-Tiroler Stil, der schließlich zu Pacher führt, dem niederrheinischen Stil, von dem Sachsen abhängig ist, der reichen westfälischen Schnitzerei und der plastischen Blüte der Hansastädte, bis auch hier wie überall die selbständige Schöpfung im Barock wieder in die Abhängigkeit von der Architektur gerät.

Die deutsche Holzplastik ist erst in den letzten Jahrzehnten, in diesen aber auch mit Hochdruck, wieder in das Interesse der Kunstsammler getreten. Es ist noch gar nicht lange her, in Deutschland etwa 20 Jahre, daß man für 150 M. einen schönen Riemenschneider kaufte, und in Paris sind noch 1911 bei Drouot für gute Arbeiten einige 100 Frcs., für beste Arbeiten einige 1000 Frcs. gezahlt worden. Das ist nun wohl für immer vorüber. Es läßt sich an einer einzigen Auktion, der Auktion Schwarz 1910 bei Lepke, deutlich machen, welche Preise heute gute Holzplastik bringt. Von fränkischer Arbeit wurden die drei Reliefs in Lindenholz mit 35000 M. bezahlt. Der Riemenschneider brachte 77000 M., nachdem er vom Sammler bereits für 10000 M. erworben worden war, der Johannes daneben allerdings nur 3060 M. Von schwäbischer Plastik ist die große Gruppe gleichfalls mit 17500 M. bezahlt worden. Ebenso hoch notiert die bayerische und die Tiroler Plastik, ein gutes Werk unter 7—8000 M. ist heute ein Unding. Niederländische Plastik ist etwas billiger zu haben, aber nicht viel, die Heilige Katharina hat 5600 M. gebracht. Der große Tiroler Altar der Sammlung Schwarz ist mit 34000 M. bezahlt worden.

Gehen wir den Gründen nach, die zu solchen Preisen führen, so finden wir, daß früher die deutsche Holzplastik unterschätzt wurde, daß man bei ihrer Beurteilung ihre Aufstellung vergaß, die meist mit der rauhen Rückseite gegen eine Wand war und in ihrer Technik den nach oben sehenden Blick des Beschauers berücksichtigte. Auch haben wir die alte Übermalung, die wir früher nicht mochten, schätzen gelernt. Selbst heute werden wir den romanischen Holzskulpturen mit ihren übergroßen Köpfen, ihren anklebenden Gewändern und den hohlen Falten,

den sogenannten Röhrchenfalten, wohl kaum etwas anderes als Hochachtung entgegenbringen. Unsere Liebe gehört der verhältnismäßig kurzen gotischen Epoche von 1250—1400, in der das Hochstrebende des gotischen Stils im Linearen, das wir schon bei der Malerei schätzen lernten, so wundersam zu Gesichtern emporleitet, in denen die ganze tiefe seelische Bewegtheit des Mittelalters sich ausdrückt. Die Holzskulptur ist das Werk einer bürgerlichen Kunst, und ein bürgerliches und dabei kindlich gläubiges und inniges Empfinden hat in ihr seinen stärksten Ausdruck gefunden. Die großen Meister lebten alle von der Mitte des 15. Jahrhunderts in seinen Schluß hinein, die vollendeten Holzskulpturen aller Landstriche fallen in diese Zeit. In der Renaissance verliert die Holzskulptur bereits ihre eigentliche Natur, und im Barock finden wir wieder sehr reizvolle Arbeiten, die aber mehr eine Freude am Kleinen sind als der große echt monumentale Zug des Mittelalters.

Natürlich werden dem Sammler sehr viele falsche Holzskulpturen angeboten. Am meisten dadurch, daß er frühgotische Werke für die äußerst seltenen und fast gar nicht vorhandenen romanischen kauft. Dann aber pflegt der Händler sehr oft aus seinem Rumpelkasten die verschiedensten Bruchstücke in der Zeit der Vernachlässigung zugrunde gegangener Holzskulpturen zu neuen Produkten eigener Phantasie zusammenzuflicken. Natürlich ist das eine Fälschung, die durch geschickte Übermalung keineswegs besser gemacht wird. Auch fehlt es nicht an zahlreichen modernen Kopien, die als alte Originale laufen. Nur die Kenntnis der alten Holzbearbeitung und eine gewisse Kenntnis der alten Farben vermögen hier vor Täuschungen zu schützen. Es ist bei den Holzarbeiten nicht anders wie bei den Radierungen, man muß besorgt werden, wenn einem zu glänzende Exemplare angeboten werden: dem Glück ist eben in jedem Fall zu mißtrauen. Auch ist es keine Seltenheit, daß Holzskulpturen in Lehm eingegraben und durch Behandlung mit Säuren künstlich alt gemacht werden, ganz abgesehen vom künstlichen Wurmstich. Im allgemeinen aber muß man sagen, daß auch auf keinem

Gebiete so sehr wie auf dem der Holzskulptur die Furcht vor Fälschungen geradezu grotesk geblüht hat: nirgends ist eine gute, die Arbeit wirklich lohnende Fälschung seltener, und wo sie vorkommt, da hat man in der Tat auf alle Fälle ein bedeutendes Kunstwerk erworben, das seinen Preis einigermaßen verdient. Auch hier gilt es: Es ist durchaus nicht alles falsch, was einem nicht gefällt.

Das Deutschland des 16. Jahrhunderts brachte auch eine Fülle schöner, jetzt hoch geschätzter Kleinbronzen hervor, an den Werkstätten der Vischer kann man verfolgen, wie der herbe Naturalismus des Vaters in den Söhnen schließlich dem italienischen Einfluß weicht, der schlesische Holzmeister Leinberger hat auch in Bronze gearbeitet, Labenwolf schuf Bronzen, und der in allen Sätteln gerechte Peter Flötner steht in seinen Bronzen bereits vollkommen unter der italienischen Anregung.

Man hat dem Barock lange unrecht getan und es einfach als Verfallserscheinung angesprochen, jetzt in der Zeit des universaleren Kunstblicks haben wir wieder die richtige Schätzung für die Größe eines Bernini, wissen, was wir selbst an Schlüter besessen haben, schätzen die Arbeiten in Bronze und Elfenbein der Flamen wie des Duquesnoy und erkennen, ohne Überschätzung der Girardon und Puget, an, daß wenigstens die französische Kleinplastik des Barock in Bronze eine würdige Fortsetzerin der italienischen Plastik war. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wird dann allerdings die Plastik immer kümmerlicher, gerät in allen Materialien immer stärker in Abhängigkeit von anderen Kunstzweigen, der Porzellangeist läßt nichts anderes neben sich aufkommen. Erst am Schlusse des 18. Jahrhunderts beginnt sich ein neues Erblühen des plastischen Geistes, vor allem in Frankreich, wo die gute Bronzetradition auch der Großplastik zu Hilfe kommt, und in Deutschland zu regen, während England gleichgültig bleibt und die neuere italienische Plastik ganz einfach abscheulich ist. Sehr behindert wird dann im 19. Jahrhundert die selbständige Kunst im alten Material durch den, letzten Grundes wenig künstlerischen Geschmack am Eisenguß.

Graphik

Die Entwicklung der graphischen Künste läuft, soweit es sich um eine innerliche Entwicklung handelt, mit der Entwicklung der Malerei parallel, schon einfach aus dem Grunde, weil sie von ihr abhängig ist. Müssen wir uns doch die Entstehung der graphischen Reproduktionsverfahren primitiv daraus erklären, daß mit dem Wachsen des Interesses für die bildenden Künste ringsum in Europa auch das Bedürfnis wuchs, ein Mittel zu ihrer allgemeinen Verbreitung zu finden. Die Befriedigung der Seele durch das Auge hat immer früher ihr Recht verlangt als ihre Befriedigung durch den Geist, das erste Bild ist vor der Buchstabenschrift gewesen, der Holzschnitt vor dem Buchdruck, wer die Steigungen und Senkungen zu erkennen vermag, die die Malerei historisch genommen hat, wird neben ihr stets die Parallellinie der graphischen Kunst verlaufen finden. Sie ist die demokratische Schwester der Malerei, sie will den gleichen künstlerischen Wert, der dort für den einzelnen geschaffen wird, zu breiterer Wirkung und Gerechtigkeit bringen, und nicht umsonst finden wir so viele der bekanntesten Stecher und Schneider oft ausschließlich damit beschäftigt, die berühmtesten Gemälde ihrer Zeit zu vervielfältigen. Nicht als ob die graphische Technik ursprünglich in diesem Sinne entstanden wäre, wie der Buchdruck die Schrift verdrängte. Die Graphik steht von vorneherein im Zeichen der selbständigen künstlerischen Arbeit, neben dem Verbreiter anderer Werte, ja vor ihm findet sich der Malerradierer. Es mochte wohl auch zuerst, in den Zeiten bescheidenen Verdienstes, den Künstler außerordentlich locken zu versuchen, wie man die bisher unlohnende Arbeit lohnender gestalten könnte. Das war eine Frage der Technik, und die Technik ist darum so grundlegend für die graphische Entwicklung wie für kein anderes Kunstgebiet.

Der Graphiksammler ist in einem ganz besonderen Grade ein gelehrter Sammler. Er kann sich nicht nur auf sein ästhe-

tisches Gefühl, auf kunsthistorisches Wissen und Wertung, auf Marken und Monogramme verlassen, sondern sein Wissen ist vor allem technischer Natur. Es mag selten genug vorkommen, daß jemand ein Ölbild kauft, das in Wirklichkeit ein gefirnißter und gerahmter Farbendruck ist — trotzdem auch dies geschieht —, aber es kommt häufig vor, daß gute Reproduktionen als graphische Originalblätter verkauft werden. Besonders heute im Stadium des fortgeschrittenen Lichtdrucks. Die Möglichkeit, ein graphisches Werk zu erkennen und zu bewerten, erfordert technische Vorkenntnisse, die sich nicht kurzerhand übermitteln, für deren richtige Gewinnung sich aber vielleicht einige Wegweisungen geben lassen.

Der Holzschnitt ist ein Hochdruck, der Kupferstich ein Tiefdruck. Schon hieraus ergibt sich ein wichtiges, untrügliches Unterscheidungsmittel zwischen ihnen. Auf einen Holzblock, der mit einem Zeichengrunde überzogen wurde, hat der Künstler seine Zeichnung aufgetragen. Dann hat ein stemmeisenähnliches Instrument die freien Räume zwischen den Linien der Zeichnung herausgehoben, so daß also die lineare Zeichnung als ein Relief stehen bleibt. Ist dieses Relief geschwärzt, mit Druckerschwärze beispielsweise, so erhält man den Holzschnitt, indem man ein Papier darüber legt und dessen Rückseite solange bürstet, bis man die Zeichnung abgedruckt glauben kann. Hebt man nun das Blatt hoch, so ist auf dem Blatte nichts als der Holzschnitt an sich. Ganz anders verhält es sich mit dem Tiefdruck, dem Kupferstich. Hier sind, auf die verschiedenen noch zu erörternden Weisen, die künstlerischen Werte in eine Kupferplatte eingegraben worden, die, nachdem die eingegrabenen Linien mit Farbe gefüllt wurden, durch die Kupferdruckpresse mit starker Gewalt in das zur Aufnahme bestimmte Papier hineingepreßt wird. Bei diesem Verfahren drückt sich natürlich nicht nur die Zeichnung, sondern die ganze Platte in das Papier ab, so daß wir demnach einen Kupferstich von einem Holzschnitt auf den ersten Blick dadurch unterscheiden können, daß der Kupferstich einen Plattenrand zeigt, der Holzschnitt

natürlicherweise aber nicht. Den zweiten sofort erkennbaren Unterschied bietet das Material. Der Holzschnitt, als das Produkt einer auf Holz arbeitenden Technik, ist natürlich von der Maserung des Holzes abhängig. Er war früher, als man das Holz im Längeschnitt nahm, dessen Sklave und hat heute, wo man das Holz im Breitschnitt nimmt, gelernt, die Eigenart der Maserung zu benutzen. Aber vor allem in den Werken der Alten läßt ihn sich diese Beschränkung, die ihm stets den Charakter einer Federzeichnung gibt, sofort vom Kupferstich unterscheiden. Der Holzschnitt ist darauf angewiesen, immer mit parallelen Linien zu arbeiten, die er durch die verschiedenen Längen und Kürzen, durch Kreuzlagen, durch die Raffinements mehrerer Lagen übereinander und so fort doch nie ihres rein linearen Charakters zu entkleiden vermag. Die Tatsache dieser rein parallelen Strichlagen unterscheidet sofort den Holzschnitt vom Kupferstich, der die größte Linienfreiheit gestattet.

Alle alten Holzschnitte sind in Längstafeln, hauptsächlich solche aus Birn- oder Nußbaumholz, geschnitten worden. Erst im 18. Jahrhundert lernen die Holzschneider auf Quertafeln, hauptsächlich Buchsbaum, arbeiten und bedienen sich hierbei mancher Raffinements, die, als vom Kupferstich übernommen, der alte Holzschnitt noch nicht kannte. Es darf als ziemlich sicher gelten, daß die großen alten Künstler, die Dürer und Holbein, zwar für den Holzschnitt zeichneten, die Ausführung des Holzschnittes aber handwerksmäßigen Holzschneidern überließen. Schon darum hat der Holzschnitt, oft mit Unrecht, an sich eine gewisse Verachtung erfahren gegenüber dem Kupferstich, der ganz des Künstlers Werk ist. Wir begegnen mitunter auf den alten Holzschnitten neben den Monogrammen der Künstler denen der Schneider, so hat einer der besten Schneider, Lützelburger, der Schneider Holbeins, auf einem der Totentanzbilder sein Monogramm auf dem Bett angebracht. Es sei hier daran erinnert, daß wir auch auf den Blättern Ludwig Richters und Rethels die Namen der Vogel, Gaber und anderer Holzschneider finden. Aus der Geschichte Adolf Menzels ist es bekannt, wie er sich

mit den Schneidern seiner Zeichnungen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen herumstritt, bis er sie ganz seinen Wünschen gefügig gemacht hatte. Dem gegenüber hat der Kupferstich stets den Vorzug gehabt, vollständig des Künstlers eigene Schöpfung zu sein, soweit sogar, daß noch heute viele Radierer ihre Kupferstiche selbst von der eigenen Presse abziehen. Das älteste bekannte Datum auf einem Holzschnitt ist 1423, früheren Datierungen auf Holzschnitten dürfen wir also keinen Glauben schenken. Treffen wir auf frühere Arbeiten, was kaum anzunehmen ist, evtl. auf alte Spielkarten, so sind es Metallschnitte, das heißt von einer Metallplatte abgezogen, die genau wie die Holzplatte behandelt wurde. Künstlerisch wirklich wertvolle Holzschnitte treffen wir nicht vor Ende des 15. Jahrhunderts an, wo in Nürnberg die berühmte Schedelsche Chronik entstand. Die Blütezeit des Holzschnitts fällt in die Jahre 1500—1550, in der wir den Werken aller großen Namen begegnen, dann geht der Holzschnitt unter der Konkurrenz des Kupferstichs zurück und wird zur fabrikmäßigen Buchillustration. Erst im 18. Jahrh. lebt er wieder auf. Seine letzte Blüte hat er im verflossenen Jahrhundert erlebt, wo ihn Daumier, Gavarni und Doré in Frankreich, Richter und Menzel in Deutschland schätzten. Wir finden auch bereits im 16. Jahrhundert den Farbenholzschnitt, entweder dadurch erzielt, daß einzelne Teile des Holzschnitts mit verschiedenen Farben bestrichen werden oder daß von verschiedenen Holzplatten gedruckt wurde.

Unendlich variabler als der Holzschnitt ist der Kupferstich. Seine verschiedenen Techniken werden heute z. B. von Klinger so raffiniert durcheinander benutzt, daß sie kaum noch voneinander im selben Blatt zu trennen sind. Die Grundform des Kupferstichs, dessen Entstehung wir etwa auf 1450 festsetzen können, besteht darin, daß mit einem Sortiment von Grabsticheln die Zeichnung in die glattgehämmerte Kupferplatte vertieft wird. Der Grabstichel ist ein am Ende zu einer Spitze zugeschliffener viereckiger Stahlstab, dessen verschiedene Stärken entsprechende Furchen in die Platte graben, er gestattet so der

Platte die freieste Bewegung. Seine ursprünglich einfachen Strichlagen sind mit der Zeit im 16. und noch mehr im 17. Jahrhundert sehr kompliziert geworden, durch Anschwellen und Ablaufen des Strichs kommen vielseitige Wirkungen heraus. Zum Grabstichel gesellt sich die scharfgeschliffene Nadel, die feine Striche in der Art der Federzeichnung ausführt. Man nennt solche Blätter mit der kalten Nadel gearbeitet. In das Jahr 1515 fällt dann die Entstehung der Radierung. Die Kupferplatte wird mit einer Art Harz, dem Ätzgrund überzogen, die erkältete Fläche mit dem Rauch einer Wachsfackel geschwärzt, und auf dieser Schwärze zeichnet der Radierer mit der Radiernadel in genau derselben Freiheit, als ob er eine Handzeichnung ausführen wollte. Ist die Zeichnung mit dem Nadelsortiment vollendet, so wird in die in den Ätzgrund eingegrabenen Linien die Ätzsäure eingelassen, welche ihrerseits die Linien in die Kupferplatte hineinfrißt. Wir unterscheiden die Linien einer Radierung von der des Kupferstiches schon sofort durch ihren gleichmäßigen Verlauf, während die Linie des Grabstichels naturgemäß immer spitz auslaufen muß. Die größeren Möglichkeiten, welche die Radierung bietet, liegen auf der Hand. Man kann so viele Linienvariationen schaffen wie man mag, indem man einfach die feineren Linien mit Firnis zudeckt, dann nochmals ätzt und so beliebig oft. Entfernt man den Firnis, so hat man eine Platte mit den verschiedensten Linienstärken, in die man nun noch mit Grabstichel und kalter Nadel beliebig hineinarbeiten kann. Rembrandt ist der Meister dieser gemischten Technik, die auf seinen Blättern reizvoll zu studieren ist. Er fand hier für die seiner Kunst eigentümlichen stark gegensätzlichen Wirkungen von Licht und Schatten die technischen Ausdrucksmöglichkeiten. Nachdem aber die Technik soweit gediehen war, mußten die damit aufgedeckten Probleme zu einer Weiterführung reizen, die in der Natur des Holzschnittes niemals liegen konnte. Der Radierer ist ganz auf den Strich angewiesen. Hier ist sein Arbeitselement, und er kann die Lichtwirkungen, deren er bedarf, nur durch das Aussparen der schwarzen Striche erzielen. Die Linie gibt seiner

Kunst, mag er nun Rembrandt oder Whistler heißen, zugleich die Form und den Ton. Soweit auch die Möglichkeiten durch die sogenannte Etappenätzung, von der wir eben sprachen, erweitert werden, Grabstichel, kalte Nadel, Radiernadel sind Werkzeuge der Linie. Man kann, und Dürer hat das bereits getan, gewisse Feinheiten dadurch erreichen, daß man das Metall, welches die schürfende Nadel aus der Furche seitlich auftreibt, stehen läßt, anstatt es wegzuschaben, aber diese Platten sind besonders empfindlich, weil der stehengebliebene Grad nach etwa 25 Abzügen vernichtet ist und die Radierung grau wird. Da ging nun die sogenannte Aqua-Tinta-Manier einen Schritt weiter, indem sie an die Stelle der Linie die Fläche setzte. Sie ist kein zeichnendes, sondern ein reines Ätzverfahren. Die Platte wird mit einer Lage von Harzkörnchen eingestaubt und dann wird der Staub auf der Platte festgeschmolzen. Nunmehr in die Säure gelegt, ergibt die präparierte Platte je nach dem Grade der Ätzung alle Farbenschattierungen von Hellgrau bis Tiefschwarz, und man kann durch Zudecken wie bei der Radierung und Weiterätzen die feinsten Flächennuancen auf einer Platte erreichen, welche man dann mit den Mitteln der Radierung überarbeitet. Goya hat diese Technik auf ihren Höhepunkt gebracht, von modernen Radierern benutzt sie in gemischtem Verfahren besonders gern Max Klinger. Sie hat eine gewisse Konkurrenz am Vernis Mou erhalten, das darin besteht, daß der Künstler auf einem mit Kernpapier bedeckten weichen Ätzgrund mit stumpfem Stift eine Bleistiftzeichnung ausführt, die sich dann in der Platte abdrückt, die nun ihrerseits durch ein Walzverfahren genau wie die Aqua Tinta stufenweise geätzt werden kann. Rops ist der Vater dieser Erfindung des 19. Jahrhunderts, die aber bei keinem großen Radierer richtig Gnade gefunden hat. Whistler wie Zorn sind im Ganzen reine Radierer im alten Sinne. Schließlich und endlich wollen wir noch die so außerordentlich beliebten Farbstiche erwähnen, die dadurch entstehen, daß man mehrere Platten, von denen jede nur einen Teil des Werks mit der für ihn bestimmten Farbe trägt, hintereinan-

der druckt. Daß zwischen all diesen Arten noch die verschiedensten Kombinationen in Zwischenstufen möglich sind, sei am Rande bemerkt.

Der Sammler, der sich durch Übung und Schauen mit diesen Techniken vertraut gemacht hat, hat, um vor Fälschungen sicher zu sein, noch eines zu berücksichtigen: das alte Papier. Das Geheimnis des alten Papiers ist mit der Zeit verloren gegangen. Modernes Kupferdruckpapier will so schonend behandelt werden wie eine junge Dame; das alte Papier kann man beliebig anfassen, ja biegen, und es wird immer wieder zu seiner ursprünglichen Schönheit zurückkehren. Schon hieran kann man das alte deutsche Leinenpapier, wozu holländisches und Japan-Papier treten, von dem modernen Kupferdruck- und Japan-Papier unterscheiden. Das alte Leinenpapier hat eine rauhe Oberfläche, außerdem aber auch noch Wasserzeichen, wie den berühmten Ochsenkopf, Tiere, Kreuze, Blumen usw. Indessen gewährt auch die Kenntnis des alten Papiers nur eine gewisse, keine absolute Sicherheit vor Fälschungen, da immer wieder noch alte Papiere auf den Markt kommen und von den Fälschern mißbraucht werden.

Die äußere Erhaltung der Kunstblätter ist natürlich für den Sammler besonders wichtig. Beschmutzte oder mit Farben verunzierte Blätter — viele der alten Holzschnitte z. B. sind durch die sogenannte Illuminierung nicht eben verschönt worden — werden den Sammler genau so wenig verzücken wie Blätter, deren Rand allzu sehr beschnitten ist. Es sei aber erlaubt zu bemerken, daß die Vorliebe der Sammler für Blätter mit breitem Rande etwas kindlich und übertrieben ist. Die Hauptsache bleibt, daß der eigentliche Plattenrand nicht beschädigt ist. Heute für Blätter mit möglichst viel Papier darum oft doppelt so viel zu bezahlen als für Blätter mit schmalerem Rand, gewährt nur das Vergnügen, das, was der Künstler nicht an Papier benutzt hat, teurer zu bezahlen als sein eigentliches Werk. Es ist belehrend, zu dieser vielleicht nicht angenehmen Wahrheit nachzulesen, was eine gewissermaßen kompetente Persönlichkeit, nämlich

Whistler, in seiner lustigen „Kunst, sich Feinde zu machen" darüber gesagt hat.

Überhaupt ist das, was den Sammler in seinem Anfangsstadium kennzeichnet, ein nicht immer sachlich begründeter Eifer. Er möchte am liebsten nur Probedrucke oder Drucke vor der Schrift sammeln, gibt sich kaum mit ersten Zuständen zufrieden und vergißt darüber ganz, daß auch spätere Zustände zu besitzen wenigstens besser ist als auf das gewünschte Blatt ganz zu verzichten. Allerdings hat seine Begierde einen sehr berechtigten Hintergrund: Es läßt sich ohne Einschränkung sagen, daß ein Abdruck desto besser ist, je früher er ist. Ein früher Andruck vom Holzstock weist dünne scharfe Linien und durchsichtige Kreuzlagen auf, bei den späten Abzügen schwimmt alles durcheinander und Plattenbeschädigungen werden sichtbar. So sind von Dürer und Holbein nur die frühen Abdrucke schön, am schönsten die Probedrucke, während die vielen späten Abzüge gar keinen Begriff mehr von der Kunst der Meister geben. Genau dasselbe ist beim Kupferstich der Fall. Auch hier ist die Schärfe der Linie und die Durchsichtigkeit der Linienlagen maßgeblich für den frühen Druck. Aber beileibe nicht, ob ein Abzug dunkel oder hell ist. Die frühen Abzüge sind oft viel heller als die späten. Das Ganze ist ja keine Frage der Farbe, wie es nach diesem Irrtum sein müßte. Die Verschlechterung der Abzüge rührt vielmehr daher, daß beim Holzschnitt die vom Plattengrund hochstehenden Linien durch die häufige Benutzung plattgedrückt und unscharf werden. Beim Kupferstich hingegen, wo die Linien in die Platte gegraben sind, drückt sich durch die Abnutzung des Drucks das Kupfer in die Linien hinein und macht sie unsicher. Nicht die Schwärze also ist maßgebend, die beliebig erneuert werden kann, sondern nur die Klarheit und Deutlichkeit des Druckes. Es ist also ein gewisses Kuriositätsinteresse, das den in geringer Anzahl vorhandenen Probedrucken gilt, neben dem Interesse an der natürlichen Frische des Werks. Auch ich bin der Meinung, daß der früheste Zustand meistens — es gibt genügend Ausnahmen — der begehrenswerteste ist, weil er den

künstlerischen Einfall des Meisters am reinsten zeigt, der durch die überarbeitende Grübelei der späteren Zustände an Natürlichkeit verliert. Wir dürfen aber auch nicht vergessen, daß der Künstler die Probedrucke zunächst für sich selbst macht, um einen Überblick über das Gedeihen seines Werkes zu bekommen. Schablonen gibt es hier nicht, es gibt Radierungen, von denen nur ein Zustand vorhanden ist, andere, die mehr als 10 aufweisen. Selbstverständlich spricht hier persönlicher Geschmack vielfach mit. Dem haben auch die Künstler Rechnung getragen und so vielfach kurz nach ihren Probeabdrucken noch einige Abdrucke hergestellt, an deren Rande sie kleine Einfälle, Remarque genannt, anbrachten. Unser Chodowiecki hat das sehr geliebt, und seine Liebe hat ihn auch glücklich dazu geführt, daß schon zu seinen Lebzeiten die Fälscher in seinen Blättern eigene Einfälle anbrachten, um sie so kostbarer zu machen, worüber er sich dann bitter beschwerte. Ist die Remarque wieder entfernt, so werden Abzüge ohne jede Unterschrift mit leerem Unterrand abgezogen, die sogenannten Abdrucke vor aller Schrift. Auch hier haben sich die Fälscher geholfen, indem sie einfach später auf der Platte die Schrift zudeckten und künstliche Abdrucke ohne Schrift machten. Aber das Vergrößerungsglas, ohne das der Sammler überhaupt nichts kaufen darf, macht ihre Tücke zunichte, indem es deutlich zeigt, wo sich die zugedeckte Schrift im Papier abgedrückt hat. Die Abdrücke nur mit dem Künstlernamen rangieren gleich hinterher und ihnen folgen dann die verschiedenen Zustände, die der Künstler selbst durch Veränderung der Platte geschaffen hat. Sehr in acht nehmen muß man sich vor den retouchierten Blättern, die meistens ungeschickte Überarbeitungen fremder Hand sind. Natürlich sind die Kunstblätter Fälschungen besonders unterworfen, eine Reihe davon erwähnten wir bereits. Daß mittelmäßigen Platten oft der Name großer Künstler zur Erhöhung dienen soll, ist nur natürlich. So ist vom sogenannten Rembrandt-Werk gut ein Drittel nicht von Rembrandt. Besonders sei hier vor den vielen Selbstbildnissen gewarnt, die offenbar dadurch entstanden, daß der immer geldbedürftige Rembrandt

in Ermangelung eines andern Modells seinen Schülern Modell stand und ihnen durch die seltsamsten Grimassen Studienmöglichkeiten bot. Andere Fälschungen entstehen dadurch, daß ein späterer Retoucheur einfach eine frühere Jahreszahl hinzufügt. Andere Fälscher wieder arbeiten mit Radiergummi und Radiermesser auf den Blättern selbst und suchen Eigentümlichkeiten früher Zustände wieder herzustellen, oder sie frischen einen schlechten Abdruck durch Feder und Tusche auf. Auch die Sitte der Sammler, durch Sammlerstempel auf dem Blatt ihren Besitz anzuzeigen, führt zu Fälschungen. Man kann eben ohne Lupe nicht auskommen. Besonders amüsant ist die Rembrandt-Fälschung auf dem Bildnis Asselyn. Im ersten Abdruck befindet sich im Hintergrund eine Staffelei, die später entfernt wurde. Staffelei heißt auf holländisch Ezel, was auch Esel bedeutet. Diese kunsthistorische Notiz hat ein späterer Fälscher in Frankreich mißverstanden und hinter dem Asselyn heiter einen Esel angebracht, um dadurch einen ersten Abdruck herzustellen.

Man soll Kunstblätter nicht in Bücher kleben, wie dies früher geschehen ist. Das Kunstblatt gehört in ein Passepartout, einen Umschlag von möglichst weißem und möglichst starkem Papier und Karton; diese Passepartouts gehören in Mappen, die Mappen gehören in große Kartons, und diese Kartons gehören in ein dazu eingerichtetes Spindchen, so, daß die Kunstblätter wagrecht liegen. Eine Kartothek nach Künstlernamen gibt über den Inhalt der Kartons Auskunft. Das Kunstblatt ist auf dem Papier so befestigt, daß ein Hochformat nur mit der obersten Kante aufgeklebt ist und das Breitformat gleichfalls so, daß sein Fuß nach außen steht. Ursprünglich wird eine Sammlung danach streben, möglichst von jedem großen Künstler ein oder zwei charakteristische Blätter zu besitzen, eine Art historisch-technisches Sammeln; später und bei größeren Mitteln wird der Ehrgeiz des Sammlers dahin gehen, das Werk einer Schule oder eines Mannes möglichst vollständig zusammen zu haben. Daneben aber darf den Spezialsammlern nicht ihr Recht bestritten werden, die unter kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten sammeln,

oder nur Bildnisse oder nur Landschaften oder Sondergebiete wie Brandenburgensien. Sie werden auch ihre Kartothek entsprechend einrichten.

Die Preise für Graphik sind heute ziemlich hoch. Es ist gegenwärtig Holbeins Totentanz in Probedrucken auf dem Markte, die 40 Blatt werden mit 6500 M. angeboten. Dürers Melancholie mit vollem Rande wird mit 10 000 M. bezahlt, mit kleinem Rand nur mit 5000 M. Aber wir können gute Dürer-Blätter wie den Heiligen Hieronymus im Gehäuse auch schon zu 4—500 M. kaufen.

Die sehr hübschen Blätter der Behams sind billig, ein Blatt wie der Bauerntanz ist in schönem Abdruck für 60 M. ca. zu haben, die Mehrzahl der Blätter gibt es für 20 M. Cranachs schwanken in guten Abdrucken je nach der Seltenheit zwischen 50 und 500 M. Blätter von Ostade, wie den Brillenverkäufer, wird man hie und da in gutem Zustande für etwa 50 M. treffen.

Hoch werden die Blätter nach zeitgenössischen Meistern von Marcanton bezahlt, je nach dem Abdruck mit 150 bis 500 M. Wer nicht gerade die großen Kanonen begehrt und von diesen die Seltenheiten, wird auch noch heute preiswert zu einer schönen Sammlung kommen.

Man muß nicht eben durchaus vom 100-Gulden-Blatt den ersten Zustand haben wollen, von denen es im ganzen acht gibt und der im ganzen 19. Jahrh. nur dreimal über den Markt kam. Auch nicht den nur in zwei Exemplaren vorhandenen ersten Zustand des Bürgermeisters Six, dessen zweiter Zustand bereits 65 000 M. bringt. Das 100-Gulden-Blatt wird selbst in der retouchierten Platte schon mit 1000 M. bezahlt. Hingegen kann man in 3.—4. Zuständen kleine Radierungen von Rembrandt bereits mit 50—100 M. erwerben und wird sich vielleicht bei großen Blättern statt mit einem Rembrandt zunächst mit einem für ein paar hundert Mark zu habenden Ferdinand Bol und dem Troste begnügen, daß viele Rembrandts auch von Bol sind. Sehr bezahlt werden die englischen Schabkunstblätter, gute Abdrücke eines markanten Blattes sind unter 4—5000 M. eben-

Eine Nymphenburger Komödienfigur für 38000 Mark
Die Figur ging zuſammen mit ihrem männlichen Pendant auf der Hirth-Auktion 1916 für 62000 Mark in den Beſitz der Berliner Sammlerin Frau Feiſt über.

Wenzel Jamnitzer, sog. Merkelscher Tafelaufsatz

Jamnitzer erhielt für diese Arbeit 1549 genau 1325 fl. 19 Schilling und 10 Heller. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts zahlte der Frankfurter Freiherr Karl von Rothschild 600000 Mark dafür.

sowenig zu haben wie die ersten Blätter des Farbenstichs. Unsere neueren preußischen Meister: Dietrich, Schmidt, Chodowiecki sind in guten Abdrücken noch immer für ein paar Goldstücke zu kaufen. Ein Blatt von Schmidt wird mit etwa 50 bis 100 M. bezahlt werden, die Wallfahrt nach französisch Buchholz wird man, wenn man Glück hat, schon für 30 M. finden.

Von modernen Radierern kann man nur sagen, daß Meister wie Klinger, Whistler oder Zorn ebenso hoch bezahlt werden wie die besten alten.

Das durch die Nachfrage verminderte Angebot alter Gemälde, das durch die Graphik geweckte Verständnis für die reine Handschrift eines Meisters haben dazu geführt, eine immer wachsende Vorliebe für Handzeichnungen zu pflegen und damit eine entsprechende Preissteigerung. Eine kleine Handzeichnung von Menzel wurde kürzlich auf einer Auktion mit 2100 M. bezahlt. Handzeichnungen von Rembrandt notierten zwischen 15 und 30 000 M. Gute Handzeichnungen moderner Meister sind unter ca. 500 M. kaum zu haben. Die Vorliebe ist vollkommen verständlich, wenn man bedenkt, daß uns nichts so intim mit einem Künstler werden läßt als seine Handzeichnungen, daß sich nirgends der Zusammenhang zwischen seiner seelischen Natur und seiner Technik deutlicher ausspricht, und daß die Handzeichnungen der Weg sind, der uns am tiefsten und sichersten, wenn Sie wollen, am schamlosesten in jene verborgene Tiefe führt, wo die Seele des Künstlers ihren Sitz hat, und von der aus wir dann in sein Werk am besten und klarsten eindringen können.

Es bleibt uns nur noch übrig, mit Übergehung der modernen, lediglich der Reproduktion dienenden Verfahren, der beiden graphischen Techniken zu gedenken, deren Geschichte als die von Kindern des 19. Jahrhunderts nur eine kurze ist: der Lithographie und des Stahlstichs. Von ihnen darf die Geschichte des Stahlstichs bereits als beendet gelten. Er war nur eine Art Kupferstichsurrogat. Ehe es im verflossenen Jahrhundert gelang, die empfindliche Kupferstichplatte zu verstählen und auf diese Weise zahllose, wenn auch eben der ursprünglichen Feinheit

verlustige Abzüge zu erhalten, benutzte man seit 1820 die ja viel härtere und darum an Abzügen ergibigere Stahlplatte zu Reproduktionszwecken. Die Platte wurde zuerst erweicht (dekarbonisiert), dann wie die Kupferplatte behandelt und schließlich wieder chemisch gehärtet. Auf diese Weise hatte man, was heute Verstählung und Galvanoplastik von der Kupferplatte ermöglichen. Der künstlerische Wert dabei war herzlich unbedeutend. So scharf der Stahlstich manches Lineare zu geben vermochte, so gering war seine künstlerische Ausdrucksfähigkeit, und so war seiner Langeweile nur ein kurzes Leben beschieden.

Ganz anders hat sich die Lithographie, die Steinzeichnung, zu einer großen und zukunftsreichen graphischen Technik entwickelt. 1796 von Senefelder erfunden, beruht sie im Prinzip darauf, eine Zeichnung auf verschiedene technische Art auf einen in gewisser Weise eingefetteten Stein zu übertragen, sie darauf mit Farbstoff zu decken und dann davon Abzüge zu machen. Durch immer fortschreitende Verfeinerung der Technik lassen sich durch Verwendung entsprechend vieler Platten heute vielfarbige Drucke erzielen, der Stein ist immer wieder abschleifbar und neu verwendbar, und die geniale Einfachheit und Billigkeit des Verfahrens haben die Lithographie zur gegebenen Technik der modernen Gebrauchsgraphik, also etwa des Plakats, gemacht. Der Kalkstein gestattet die Anwendung der verschiedensten künstlerischen Manieren bei entsprechender Behandlung, er läßt sich mit der Radiernadel wie eine Kupferplatte behandeln, ermöglicht photographische Übertragung (Algraphie) und hat von Daumier bis zu Otto Greiner, dessen Lithographien charakteristischer Weise von den Meisten für Radierungen gehalten werden, eine Reihe bedeutender, der Kunstgeschichte angehörender Schöpfer beschäftigt. Damit ist die Frage nach der Sammlerbedeutung der Lithographie eigentlich schon bejaht, wenn auch hinzugefügt werden muß, daß eben hier eigentlich die Bedeutung ausschließlich beim Künstler liegt, und daß eine Technik, die so vollkommen anderen Techniken nachzustreben vermag, eigentlich des individuellen Charakters maßgebender Kunst entbehrt.

Möbel

Der Zusammenhang zwischen dem Außenarchitekten und dem Innenarchitekten, wie er sich in den letzten Jahren herausgebildet hat, ist durchaus keine Erfindung unserer Zeit, er ist nur eine Wiederfindung. In allen künstlerischen guten Zeiten war er vorhanden und ist uns dann in einer künstlerisch erbärmlichen, nur mit allerhand bunten Lappen aufgeputzten Zeit verloren gegangen. In den großen Zeiten der Kunst hat das Möbel immer die Melodie, welche die Architektur nach außen aufspielte, nach innen weitergeführt. Die Formenwelt, die im Stein ihre monumentale Gestaltung fand, fand im Holz ihre intime Gestalt. Die früheren Möbelformen waren nichts anderes und wollten nichts anderes sein, als kleine Wiederholungen der großen Architekturformen. Ja man kann noch mehr sagen, sie gehörten direkt zu diesen Architekturformen als deren Ausläufer, waren die Äste, mit denen der Baum der Architektur ins Innere des Gebäudes hineinwuchs.

Sind so für die früheren Zeiten Kenntnis der Architektur und Kenntnis des Möbels in einem hohen Maße identisch, so kann man den zahlreichen Leuten von Geschmack nicht unrecht geben, die dem Unterbringen alter Möbelformen in unseren neuen Wohnungen mit einer leichten Abneigung gegenüberstehen und in diesen nur moderne Möbel gelten lassen wollen. Man kann den Geschmack begreifen und achten, der einen alten gotischen Schrank, diesen ursprünglichen Bestandteil einer Mauer, nicht ohne Vorurteil in einem modernen Speisezimmer stehen sieht. Und es läßt sich auch nicht bestreiten, daß manche Sammlertypen selbst viel zu dieser Abneigung beigetragen haben, indem sie an sich schöne, aber nicht zusammengehörige Dinge miteinander vereinigten. Es kann einem noch immer begegnen, daß man über einer Art Boule-Möbel eine der schweren gestickten Sammetdecken der italienischen Renaissance antrifft und darauf einige gotische Altarkelche. Der Besitzer pflegt das meistens damit zu

begründen, daß schöne Dinge keine Zeit haben. Aber sein Sophismus hat Unrecht. Seitdem sogar die Museen von ihrem Sammlertum zurückgekommen sind, hat der private Sammler erst recht die Pflicht zur einheitlichen Durchbildung des Raumes, und schöne Dinge, wenn sie einander widerstreiten, zusammengebracht, erhöhen sich nicht gegenseitig, sondern erschlagen sich gegenseitig.

Kann so keine Verurteilung derjenigen ausgesprochen werden, die dem Sammeln von alten Möbeln ohne Freundlichkeit gegenüberstehen, so wird der wirkliche alte Sammler doch sehr bald von selbst zum Möbel kommen. Er wird noch eher als das Museum das Bedürfnis empfinden, seine schönen Dinge in eine ihnen angepaßte Umgebung zu versetzen, und aus dieser Umgebung wird das Verständnis für Möbelformen erwachsen.

Freilich beginnt das Möbel für den Sammler erst mit der gotischen Zeit. Er wird sehen, daß die Ägypter bereits schön geschnitzte und eingelegte Möbel kannten, er wird aus den erhaltenen Metallmöbeln Roms und Pompejis schließen können, daß die Antike bereits gedrechselte Holzmöbel besessen haben muß, aber diese Erkenntnis wird ihm keine Praxis werden. Er wird sich schließlich das mittelalterliche Mobiliar mit seinen Sitz- und Liegemöbeln als Fortsetzung des antiken Mobiliars aus Bildwerken und Bauernmöbeln rekonstruieren können, um den historischen Zusammenhang zu gewinnen. Aus den alten Sesseln von Byzanz mit den gedrehten Pfosten, den Seiten- und Rückenlehnen, der zum Stuhl gehörigen Fußstütze und der überaus reichen Schnitzarbeit oder Intarsienarbeit, die wir aus alten Miniaturen kennen lernen, ist später im Norden der Bauernstuhl entstanden mit seinen ähnlichen hochlinigen, breitbeinigen und breitarmigen Formen, am beliebtesten wohl der dreibeinige Stuhl. Gleichfalls auf gedrehten Pfosten und Stäben ruhte das sehr hohe Bett, zuerst mit Holz-, schließlich mit Gurtenunterlage, das eine Erweiterung dieses Stuhls war. Auch die frühen mittelalterlichen Bänke haben bereits reiche Drechslerarbeit aufzuweisen, und der beliebte zusammenklappbare Faltstuhl, der an unsere

heutigen Feldstühle erinnert, brachte von seiner römischen Abstammung reiche Ornamente, die Löwenklaue und den Löwenkopf, in das Mittelalter mit. Der Tisch war schlicht, eine Platte, die auf Böcken lag. Den Vorläufer des mittelalterlichen Kastenmöbels finden wir bereits in frühen Truhen, die reiche, flache figürliche Schnitzerei, Tierbilder usw. aufweisen. Auch das einzige uns erhaltene Schrankmöbel der alten Zeit aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts zeigt schon eine schöne Arbeit mit Füllungen und Rahmung, wonach wir also annehmen müssen, daß diese Gliederung des Möbels dann für mehr als 5 Jahrhunderte den Kenntnissen und der Technik verloren ging und erst um 1400 neu gefunden wurde. Was wir aus der romanischen Zeit an seltenen Möbeln antreffen, ausschließlich Truhen und Schränke, ist lediglich Zimmermannsarbeit, das heißt dicke Bohlen wurden ziemlich kunstlos zusammengeschlagen und durch um so kunstreichere Schmiedearbeit verbunden und zusammengenietet. Über dem eckigen Schrank war dann ein dreieckiger Aufsatz, in dem sich gewöhnlich noch eine kleine, formal dem romanischen Rundbogen entnommene Tür befand, das Satteldach. Auch wurden bereits niedrigere Schränke mit Rundbogentüren und rundbogenartigem Schmuckrat gebildet. Die frühe Gotik übernimmt zunächst diese primitive Zimmerarbeit und überzieht sie mit den gotischen, sachlich gar nicht zu Möbel gehörigen Motiven, beginnt Spitzbogen darauf zu setzen, die Bekrönung zu schnitzen und die Zierrate der Gotik, das Maßwerk, die Fialen u. s. f. rein dekorativ zu verwenden. Die Schnitzerei ist in Deutschland noch fast durchwegs flach, wenigstens im weltlichen Hausrat, es wird ihr durch Malerei nachgeholfen. Erst um 1320 beginnt die für den Sammler hauptsächlich in Frage kommende Möbelgeschichte mit der Erfindung der Sägemühle, welche statt der dicken Zimmermannsplanken dünnere, künstlerisch zu bearbeitende Bretter herstellt und Anfang des 15. Jahrhunderts zur Gliederung der Möbelwand in Rahmenwerk und Füllung führt, womit sie dem Schnitzwerk in der Füllung einen neuen, geschützten und geordneten Platz einräumt. Auch das 15. Jahr-

hundert, der Beginn der neuen Möbelzeit, verzichtet keineswegs auf die gotischen Motive, aber es vermag sie im flachen und tiefen Ornament wie in der durchbrochenen Arbeit unvergleichlich reicher zu variieren und auszunutzen. Der Norden mischt die Kirchenformen mit Rankenwerk, der Süden ist strenger und bildhauermäßiger in den Formen. Aus der gotischen Formengebung entwickelte sich die Hohlkehle, die von zwei Rundstäben umgeben als einfachste ornamentale Gestaltung häufig wiederkehrt und vor allem in Flandern oft der einzige Schmuck ist. Das gotische Pflanzenornament treffen wir am reichsten und üppigsten in Deutschland an, die oft auf farbigem Grunde durchbrochenen Geranke sind riemenartig gezogen, aber selbst ungemalt. All diese mannigfaltige Ornamentik läßt der Figur natürlich nur eine geringe und fast immer nur nebensächliche Betätigung, die in Frankreich und Italien ihrerseits stärker hervortritt. Der deutsche Norden schafft sich ein neues Möbel im Stollenschrank, im Grunde der auf vier Pfosten gesetzten Truhe, die nunmehr infolge der Höhe statt des Deckels durch Schranktüren geöffnet wurde. Die Schublade wird neu eingeführt, mit Ausnahme Frankreichs. Besondere Liebe gilt dem Tisch, der in den verschiedensten Formen bearbeitet wird. Der aufklappbare Schreibtisch mit Blumen- und Tier-Ornamenten taucht auf. Der ursprünglich als Wandfüllung gedachte Schrank löst sich von der Wand und erhält sein Gesims. Viel sprechen bei der schreinermäßigen Gestaltung die Holzarten der verschiedenen Länder mit. Der ganze Norden bevorzugt die Eiche, der Süden die Nadelbäume, italienische Möbel sind fast immer aus Nußbaum. Da die Nadelbäume plastischer Arbeit ungünstig sind, finden wir im deutschen Süden fast durchwegs den Flachschnitt mit kräftiger Bemalung.

Der süddeutsche Schrank besteht aus zwei übereinander gesetzten Truhen. Bald tritt gemasertes Holzfurnier als Dekoration auf. Die Betten, gleichfalls aus dem Kasten entstanden, wirken mit Überdachung oder Baldachin sehr lastend. Italien nimmt zunächst gleichfalls das spätgotische Maßwerk an, das es als seine Eigen-

art auf die Innenseite der Truhendeckel weiterführt, bis dann die Renaissance mit ihrem allgemeinen Streben nach Monumentalität auch eine größere Breite und Entwicklung in das Möbel bringt. Die strengen Formen des Kastens werden durchbrochen. Eine wechselnde Tönung mit Vergoldung wird in Italien allgemein. Die bemalte Truhe, Cassone, wird zum wichtigsten Stück der Wohnung. An ihr beginnt sich die Gliederung zu vollziehen. Der Raum des Möbels teilt sich in streng gegliederte Kassetten, die plastisch von einander getrennt werden, so daß sich die ganze Form dem Bauwerk anschließt. Aus Stollenschrank, Schrank und Truhe beginnt sich etwas Neues zu entwickeln, es fängt die Kredenz an zu entstehen. Sind im Übergang das alte wagrechte Möbelgesetz der Gotik und das neue senkrechte Möbelgesetz der Renaissance noch im Streit, so siegt bald das senkrechte Möbelgesetz. Die trennenden Bänder sind völlig durch die Säule ersetzt, die nunmehr überall in Tisch und Stuhl und Bett die Herrschaft an sich reißt. Der Schrank tritt in Italien sehr stark zurück. Seine hauptsächliche Herrschaft bleibt Deutschland und Frankreich vorbehalten. Wird hier ursprünglich nur das Ornamentale der Renaissance übernommen — Frührenaissance —, während in dieser Zeit im Norden noch die altgotischen Architekturprinzipien vorwiegen, so siegt in der Spätrenaissance auch hier die Säule und macht den Schrank zu einem architektonischen Stücke. Die Tafelarbeit, die verschiedenen Intarsien, die Anwendung verschiedenfarbiger Hölzer, die Kassettenarbeit greifen aus der Täfelung der Zimmer in das damit zusammenschließende Möbel über, führen eine gewisse Üppigkeit auf der einen Seite, eine gewisse Verzierlichung auf der anderen Seite durch und bereiten den Barock vor. Wir verachten heute den Barock keineswegs mehr so, wie das früheren Zeiten eigentümlich war. Wir wissen seine überschäumende Kraft, die Fülle seiner Erfindungen zu würdigen. Vielleicht war die Renaissance mit ihrer Anlehnung an die antiken Formen etwas zu klassisch und steif geworden, als sie allmählich in den Barock überging. Der Übergang in den Barock beginnt damit, den bisherigen

Zweigeschoßteilungen des Schrankes ein Ende zu machen und die Säulenordnung durchgehend durchzuführen. So erhält der Schrank größere Flächen, auf denen sich üppiger und großartiger wirtschaften läßt. Mit wachsendem Barock tritt an die Stelle der geraden Säule die gedrehte, das strenge Renaissance-Ornament löst sich gleichfalls in eine fast taumelnde Phantastik auf, das sogenannte Knorpel- und Ohrmuschel-Ornament. Die üppige Akanthusranke, die so reichen Schwung gestattet, siegt über alle andern Pflanzen. Alles wird Pathos, alles wird Betonung und Schwung, bis in die Möbel hinab: in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt die Tätigkeit Boules, des Schöpfers der vielberühmten Boule-Möbel. Jetzt beginnen sich alle Linien, die der Stühle, wie der Tische, die noch in der Renaissance durchaus nur Träger sein wollten, wie Laubgewinde aufs üppigste zu biegen und zu rollen. Die Möbelflächen werden aus ausgesägten und zusammengesetzten Platten der verschiedensten Materialien gebildet, die sogenannte Marketterie voll wuchernder Ornamentik. Und diesen zierlichen Motiven stehen schwere Bronzebeschläge gegenüber, die das Leichte wieder wuchtend machen. Verhältnismäßig bescheiden und langsam machen unsere schweren ostpreußischen Schränke, die Danziger, diese Entwicklung mit, bis auch in ihnen schließlich im 18. Jahrhundert überreiche Furnierung und Schnitzerei siegen.

Es konnte nicht fehlen, sollte nicht das Fußwerk allmählich unter der schweren Last des Barocks zugrunde gehen, so mußte diese Last aus dem Monumentalen ganz ins Ornamentale gewendet werden, aus dem Barock mußte das im Boule-Möbel bereits vorgearbeitete Rokoko werden. Hier ist das ursprüngliche Verhältnis architektonischer Art von Last und Kraft gänzlich ausgeschaltet und zu einer anmutigen Spielerei geworden. Die wie tanzend und scherzend gebogenen Beine, auf denen hier nunmehr auch zum ersten Mal in der Möbelgeschichte die allgemeine Verzierung Platz nimmt, sind in ihrer dünnen Gliederung eigentlich gar nicht mehr im Stande, irgendwelche Last zu tragen. Sie stützen nicht mehr, sie weichen der Last mit

Biegen und Beugen nach allen Seiten aus. Das eigentlich feste Holz wird unendlich schmiegsam, seiner eigentlichen Natur entfremdet, die gravitätische Bronze zu den amüsantesten Spielereien ausgenutzt, das Ornament zur willkürlichen Regellosigkeit. Es ist charakteristisch, daß in dieser phantastisch anmutigen Zeit Kommode und Schränkchen den früheren derben Schrank mit seiner Wucht vollständig ersetzen. Graziöse und weibliche Anmut mit allem Luxus tritt an Stelle des eigentlichen Möbelzwecks. Die Folge mußte nach der Linienorgiastik eine doppelsteifbeinige Reaktion sein, der Regentschaftsstil trat ein und bereitete das Empire vor. War vorher alles geschwungen und willkürlich, so soll jetzt alles gradlinig und gesetzmäßig sein, ein Hauch vom Geist des Rokoko liegt noch immer darüber, aber die Langweiligkeit einförmiger Blumengewinde und mechanischer Zierformen setzt doch bereits ein. Noch gelingen so wundervolle, vom Porzellan beeinflußte Arbeiten wie die eleganten und geistvollen Schreibschränke Röntgens, aber man kann doch auch an ihnen bereits beobachten, daß die Langeweile der Nüchternheit über die letzte Formenanmut zu siegen beginnt. Das Empire setzt ein, eine trostlos symmetrische Möbelzeit mit langweilig monotoner Nachahmung der antiken Muster, stumpfsinnigen, durch klassische Beschläge ein wenig belebten Stücken. Daß auch in dieser Zeit noch Gutes und Schönes gelang, läßt sich ebensowenig bestreiten, wie daß auch noch das Biedermeier, dessen Nachlaß wir jetzt so eifrig sammeln, den Vorzug eines einheitlichen Stils und eine der heutigen weit überlegene Tischlerarbeit vor uns voraus hatte. Trotzdem ist und bleibt das Biedermeier ein kleines und kleinliches Möbel, dessen Reize uns zu seiner Überschätzung verführen und dessen ausgeprägte Geistesarmut nichts mehr mit dem geistigen Reichtum der früheren Zeiten gemein hat.

Die Preise für alte Möbel haben naturgemäß die allgemeine Preissteigerung mitgemacht, aber in keinem Verhältnis zu den übrigen Erzeugnissen. Ein erstklassiger spätgotischer Stollenschrank ist noch immer für 1—2000 M., in absolut ersten Stücken für 3—4000 M. zu erwerben. Die alten gotischen

Kastenschränke notieren mit 3000 M. etwa, ganz erste Stücke freilich bis 10000 M. Gotische Tische dürften sich um 700 M. herum bewegen, gotische Faltstühle um 500 M., gotische Bettstätten dürften kaum über 1500 M. hinaussteigen. Der Durchschnittsrenaissanceschrank und das Bett bewegen sich um 1000 M. herum. Schränke erster Ordnung werden selbstverständlich auch mit 5—10000 M. bezahlt. Am höchsten am Markte notieren die kostbaren Möbel Boules und was in ihre Zeit gehört; so hat 1910 im Hotel Drouot eine Louis-Seize-Garnitur 64000 Francs gebracht, und die gleiche Summe wurde im selben Jahre für zwei echte Hochzeitskästchen von Boule bezahlt. 1912 sind bei einer Londoner Auktion für sechzehn französische Möbel dieser Zeit zusammen 534000 M. bezahlt worden.

Da das Möbel ein Gebrauchsstück ist und sich ein immerwährendes Bedürfnis nach ihm naturgemäß geltend macht, sind die Möbelfälscher vielleicht häufiger als alle anderen. Zum mindesten ist die Möbelfälschungsindustrie eine ausgedehntere und systematischere. Es wird ja so entsetzlich viel kopiert, oft gerade auf Wunsch der Kunden, und so vorzüglich kopiert, daß jedem einmal, da er unmöglich alle Möbel im Kopf haben kann, eine Kopie als Original unterlaufen mag. So nehmen die Fälscher gerne ein altes, mit Wurmlöchern versehenes und zerfressenes Holz und befestigen darauf die Schnitzereien, was dadurch entdeckt werden kann, daß die Untersuchung eben die Wurmstiche als vor der Bearbeitung vorhanden entdeckt. Sehr viel werden nur fragmentarisch erhaltene Möbel ergänzt und kompletiert, ja es ist zu einer naiven Gewohnheit geworden, das selbst mit Fragmenten vornehmen zu lassen, die man besitzt, und dadurch die schönen, auf allen Auktionen zu findenden „Stücke unter Benutzung alter Teile" herzustellen. Das ist und bleibt eine mittelmäßige Barbarei und ein Mangel an Kunstgefühl. Daß in Paris vielfach Boule-Möbel gefälscht werden, ist bei ihrem Preise nicht verwunderlich. Die Ornamente der imitierten Möbel sind ebenso wie die der Kopien meistens durch heiße Metallmodelle hergestellt. Wer auf der einen Seite auf

die Fälscher schimpft, sollte sie sich andererseits weder durch Kauf von Kopien noch durch zu weitgehende Restaurierungen zu Kollegen machen, sondern bemüht sein, seine Möbel möglichst im Urzustande zu kaufen und nicht mehr aus ihnen machen zu wollen, als der liebe Gott von ihnen übrig gelassen hat. Letzten Grundes täuscht man mit diesen Täuschungen für das Auge doch schließlich keinen andern als sich selbst, denn geschenkt bekommt man alle diese schönen Dinge am Ende auch nicht.

Keramik

Von allen Kunstgebieten, die das Interesse des Sammlers beschäftigen, ist das Gebiet der Keramik merkwürdigerweise zugleich das volkstümlichste und dasjenige, welches bisher am unschärfsten erforscht und eingeteilt ist. Die weit verzweigte Natur des Gebietes, das die ältesten wie die jüngsten Zeiten umfaßt und vom einfachsten Gebrauch des unglasierten Tongefäßes bis in den Luxus der Feinporzellane hinaufreicht, hat hierzu ebensoviel beigetragen wie die Verachtung langer Zeiten gegenüber der Gebrauchskunst, die deren historische Durchforschung nicht rechtzeitig in die Wege zu leiten wußten. Eine unendliche Anzahl von Marken und Monogrammen — das Jaennickesche Monogrammbuch umfaßt 2645, der Graesse-Zimmermann in seiner neuesten Auflage mehr als 8000 Marken — stürmt auf den Sammler ein und zwingt ihn zu einer historischen und wissenschaftlichen Vertiefung in einzelne Kulturkreise und Techniken, die ihn schließlich und endlich fast immer zu einem Spezialsammler machen werden. Das übersichtlichste und klarste, zugleich auch das gefälligste keramische Gebiet, das Porzellan, hat den größten Kreis von Sondersammlern um sich geschlossen; spröder schon erweist sich das Glas. Die italienischen Fayencen, die des Hauptkontingent der Majolika stellen, sind zu einem infolge von Erschöpfung unendlich schwierigen Sammelgebiete geworden. An ihre Stelle sind für uns die deutschen Fayencen, das Steinzeug, die Volkskeramik getreten, die wir früher von Herzen verachteten und dementsprechend unterschätzt haben und die heute in respektable Preishöhen hinaufrücken. Aber hier ist wissenschaftlich noch unendliche Pionierarbeit zu leisten. Sie begnügt sich vorläufig damit, die einzelnen Kulturkreise zu erforschen und festzulegen, eine wirklich verläßliche Zusammenfassung und Kritik des gesamten Stoffes ist bis heute noch nicht möglich geworden. Ziemlich wehrlos steht der Sammler der auf keinem anderen Gebiete auch nur annähernd

gleichen Fülle und Variabilität des Stoffes gegenüber. In gewissem Sinne kann er aus dem Vollen schöpfen, den verachteten Gebrauchsgefäßen gegenüber haben weder Krieg noch Liebhaberei so vernichtend gehaust wie in der höheren Kunst. Und diese Fülle der Gesichte hat auf der anderen Seite ihre natürlichen Schwierigkeiten: Die erste Klasse ist stark erschöpft und steigt, soweit sie noch auf den Markt gelangt, beständig, und hinterher drängt sich eine bunte Menge zusammen, bei der oft ebenso die Liebhaberei den Ausschlag gibt wie der Kunstwert, und in der sich Besseres und Minderes um so leichter mischen, als die Fülle der Marken sich kaum nach Qualitäten teilen läßt, außerdem kaum eine Gewähr für Echtheit bietet und als schließlich sehr gute Dinge ganz ohne Marken durch die Welt laufen. Mehr als für alle anderen Kunstgebiete ist darum für die Keramik eine allgemeine Sachkenntnis unerläßlich, die auch mit den ornamentalen Linien der verschiedenen Kunstepochen Bescheid weiß und im übrigen häufig und mehr als häufig den persönlichen Geschmack sprechen lassen muß.

Nehmen wir die Keramik als die Kunst der Tonbearbeitung schlichtweg, so unterscheiden wir zwischen Kunstwerken aus Töpferton, die porös sind, und dichten Tonwerken. Der Töpferton ist an sich empfindlich, er saugt auch in gebranntem Zustande Wasser auf und bleibt weich, er verleugnet seine Herkunft von der Erde nicht. Dieser gebrannte Ton, Terrakotta, ist das Material unserer prähistorischen Gefäße, der Vasen usw. Alt-Griechenlands und Süditaliens, der Tanagrafiguren, durch schwarze Firnissung etwas widerstandsfähiger gemacht. Die Praxis fand schon im frühen Altertum ein Mittel, den durchlässigen Ton undurchlässig zu machen, indem sie ihn mit einer Glasur überzog. So steht der Tanagra die Fayence im weitesten Sinne gegenüber. Wir unterscheiden hier im ganzen die Bleiglasur und die Zinnglasur. Bei der Fayence ist also der Kern des Werks, der Tonkern, gleichfalls porös, nur ist ihm rings zum Schutze eine unporöse Glasur aufgeschmolzen. Der alte Orient, Persien, Ägypten usw., hat die Glasur bereits gekannt,

zur vollen Blüte ist sie in der Türkei gelangt, wo sie eine ganz wundervolle, nirgends anders erreichte Farbigkeit erreicht hat. Spanien erbt diese Kunst von den Arabern, und hier stößt die orientalische Fayence im 15. Jahrhundert mit der italienischen Fayence zusammen, die sich selbständig und andersartig entwickelte.

Der alte Orient ist die Heimat der Bleiglasur. Die Glasur setzt sich in der Hauptsache aus Quarzsand, d. h. Kieselsäure zusammen, zur Förderung von dessen Schmelzbarkeit man entweder nur Bleioxyd verwendet hat, oder Bleiglasur mit einem Zusatz von Bleioxyd. Die Bleiglasur ist im Gegensatz zur Zinnglasur durchsichtig, wenn man nicht vor der Glasierung dem Ton eine Schicht weißer Erde angegossen hat. Auf dieser weißen Erde befindet sich dann die Malerei. Zur Bleiglasur gehören außer den orientalischen Arbeiten die schönen deutschen Hafnerarbeiten und -öfen des 15. und 16. Jahrhunderts, sowie Palissy und sein Kreis in Frankreich. Ihre Verbreitung hat von da ab nicht den Umfang gehabt wie die Zinnglasur, die sogenannte echte Fayence, die an sich undurchsichtig zugleich Glasur über dem Ton und Malgrund ist. Wir müssen uns die Entstehung einer solchen echten Fayence so denken, daß der gehärtete Ton in das Glasurbad getaucht wird, dessen weiße Farbe er schnell einsaugt, so daß die direkte Malerei auf ihm möglich ist. Das bemalte Gefäß wird dem Scharffeuer ausgesetzt. Die Glasur schmilzt, so daß sie mit den Farben zu Eins wird, die Farben schmelzen gewissermaßen in sie hinein und erhalten ihren Glanz. Es gibt nur ganz wenige Farben, die sich in diesem Verfahren bewähren, bestimmte Varianten in weiß, grün, gelb, violett, braun und blau, an deren ausschließlicher Verwendung sich die echte Fayence von der gefälschten unterscheiden läßt. Ein weiteres raffiniertes Verfahren gestattet einen härteren Malgrund, in dem die Malerei nicht so eingetrocknet, aber dafür durch eine zweite durchsichtige Bleiglasur geschützt wird, die sogenannte Überglasur-Fayence. Zu den echten Fayencen gehören in erster Linie die italienischen. Deutschland lernt die

echte Fayence erst im Jahre 1525 ca. kennen, auf dem Wege über Venedig, wahrscheinlich durch Hirschvogel — die sogenannten ihm zugeschriebenen, aber nicht von ihm herrührenden Hirschvogelkrüge sind Bleiglasuren — und hat sie im 16. Jahrhundert mit Vorliebe verwertet, hauptsächlich bei Ofenkacheln, während die sogenannten Hafnerkrüge meistens Bleiglasuren waren. Im 17. Jahrhundert wurden beide viel durcheinander verwendet, und erst im 18. siegt die Zinnglasur über die Bleiglasur.

Italienische Fayencen bis etwa 1500 und auch noch im ersten Vierteljahrhundert danach weisen durchwegs ornamentale Malerei auf. Das Bild auf der Fayence wird erst danach zum Ziel an sich, die Fayence gewissermaßen zum reinen Malgrund, anstatt die Malerei zur ornamentalen Verschönerung. Die Frühzeit der Renaissance zeigt die Vorherrschaft Urbinos, dessen Hauptstadt ebenso wie Gubbio und Castel Durante die Hauptburgen der Majolika-Malerei sind, neben die Venedig und Faenza treten. Um 1600 drängt das Porzellan die Majolika zurück, die nunmehr trotz eines gewissen unselbständigen Auflebens im 18. Jahrh. nur noch ein Scheindasein fristet. Bei den Übergängen der vielen Ortmalweisen ineinander — die Maler selbst wechselten oft genug ihre Heimat — ist man bei der Unterscheidung meist ganz auf die auf der Unterseite des Gefäßes angebrachten Marken angewiesen. Das 15. Jahrhundert bevorzugt auffallend das Kobaltblau, seine Ornamentik beschränkt sich im Figürlichen noch ganz auf nebensächliche Umrisse. Faenza ist daran zu erkennen, daß es im Gegensatze zu Urbino und verwandten Orten außer der blauen Untermalung auch die Rückseiten der Gebrauchsgegenstände verzierte und zwar in der Hauptsache mit Kreisen und Ranken. Deruta hat Brustbilder der Frauen, fliegende Bänder und Sprüche geliebt und Fußböden von quadratischen Flächen bevorzugt. Er hält einen archaischen Stil, eine gewisse Altertümlichkeit, ständig fest. Gubbio zeichnet sich durch sein prachtvolles, nirgends anders zu findendes Karminrot, eine Überglasur, aus. Die venezianische

Glasur ist meistens graublau, fast nie weiß und bevorzugt orientalisch stilisierte Ranken in Blaumalerei. Eine Anzahl der venezianer Majoliken trägt auf der Rückseite vier bis fünf gelbe Kreise. Die Ornamente von Castel Durante sind fast durchwegs auf gelbem Grunde mit blauem Rand grau, ins Braune und Olivgrüne spielend, gemalt. Urbino bevorzugt grau auf schwarzblau. Das sind wenigstens einige Möglichkeiten außer den Monogrammen, italienische Fayencen voneinander zu unterscheiden. Unter den Gebrauchsgeräten in Majolika kommen vor allem die Apothekergefäße, die Albarellos, in Frage, deren kunstvolle Form auf die frühere Eigenschaft der Apotheke als einer Art städtisches Kasino zurückzuführen ist.

Neben den italienischen Fayencen sind besonders die französischen gesucht, die man in einem gewissen Sinne als eine Art Mosaik-Fayence bezeichnen könnte, da sie aus in der Flußmasse gefärbten, verschiedenfarbigen Bleiglasuren wunderschön zusammengesetzt sind. Ihre Blüte fällt ins 16. Jahrhundert mit den Meisterstücken Palissys, aber auch noch im 17. Jahrhundert schafft Frankreich schöne Fayencen, vor allem in Rouen und Avignon. Die deutschen Majoliken muß man fast durchwegs, sowohl in Gefäßen wie in Kacheln, in den Schluß des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts versetzen, vorher und nachher herrscht die Bleiglasur. Zu diesen Bleigasur-Fayencen gehörten in Holland die Delfter Fayence, die englische Fayence und die sämtlichen bekannten deutschen Fayencen von Augsburg, Lübeck, Magdeburg, Stralsund usw. Man muß eine scharfe Grenze zwischen diesen sogenannten undichten Tonwaren, der Fayence, und der dichten Tonware ziehen, die sich aus Steinzeug und Porzellan zusammensetzt. Zum Steinzeug rechnen die vielfach fälschlich als Porzellan angesehenen englischen Arbeiten des großen Keramikers Wedgewood und in Deutschland vor allem die vielen Krugwaren, die Krüge und Kannen aus Siegburg bei Köln, die sogenannten Bartmannskrüge und die Raerener vom Niederrhein, die Hirschvogelkrüge aus der Nürnberger Gegend, die Trauerkrüge und Apostelkrüge aus Kreußen

François Briot. Zinnkanne

Die große Zinnauktion Neſtel in München 1916 ſteigerte dieſe Kanne mit der dazu gehörigen Schüſſel vom Großmeiſter des künſtleriſchen Zinn auf 5500 Mark.

Ronchomowski. Die Tiara des Saitaphernes.
Die berühmteste aller Fälschungen. Das Werk eines ungebildeten russischen Goldarbeiters, das der Pariser Louvre für 200 000 Franken als antik kaufte.

in Bayern und die sämtlichen Ofenkacheln und Bodenfließen der Barockzeit.

Die Siegburger Steinzeugwaren sind weißgrau, die Bartmannskrüge variieren zwischen gelb und braun, die Raerener Krüge sind manchmal bläulich, die Hirschvogelkrüge sind mehrfarbig glasiert, von den Kreußener Krügen haben die Apostelkrüge meist einen braunen Grundton, der bunt bemalt ist, während die Trauerkrüge nur schwarz-weiß gehalten sind. Die Steingutkrüge, namentlich die Hirschvogelkrüge, werden in Massen fabrikmäßig nachgeahmt, ohne die ausgeglichene Farbigkeit der alten Krüge zu erreichen. Ebensowenig vermögen die vielen Nachahmungen der Fayence die weiche Glasur und das farbige Feuer der alten Fayence zu erreichen. Freilich helfen sich die Fälscher durch Eingraben in die Erde, auch dadurch, daß sie durch schnelles Eintauchen abwechselnd in kaltes und heißes Wasser auf der Oberfläche jenes feine Netz von Sprüngen erzeugen, das die alten Fayencen auszeichnet. Die sehr begehrte französische Fayence ist in England, in Schweden, in Böhmen und in Italien viel gefälscht worden, vor allem Rouen. In Nancy werden elsässische Fayencen gemacht. Am leichtesten kennt man echte und falsche Fayence durch die schreiende Färbung der letzteren auseinander, denn die alte Glasur läßt sich ebensowenig nachmachen wie die immer ganz unregelmäßige alte Zeichnung. Ebenso hat die falsche Fayence nur einen dumpfen Klang und einen gewissen Geruch, während die echte Fayence hell klingt und geruchlos ist.

Die Vielseitigkeit und Formenmannigfaltigkeit der Fayencen ist leuchtender und wärmer, aber weniger dem allgemeinen Empfinden nahe als der Reiz der Porzellanvitrine. Der schöne Schrank, an der Front und an beiden Seitenwänden Glas, in dem die Porzellanschätze diskret und doch öffentlich ausgestellt sind, ist seit dem 18. Jahrhundert ein besonderer Familienstolz. Das Porzellan verdankt diese Bevorzugung seiner formalen Anmut und seiner reichen Farbigkeit, aber man darf bei seiner Beurteilung nicht den wichtigsten Gesichtspunkt außer acht lassen.

Das Porzellan entsteht nämlich in einer Zeit, wo die große Kunst in das Stadium der Dekadenze tritt. Die Fayence war eigentlich nur der kunstgewerbliche Seitenakkord zur Vollmelodie der großen Kunst, im Porzellan wird die Keramik zum Hauptakkord. Eine zum Großen des Schaffens nicht mehr fähige Zeit braucht ein Material, das den noch übrigen künstlerischen Energien durch Wirkung in kleinem Raum und in kleiner Form einen schließlich noch immer starken Ausdruck gestattet, und siehe, gerade ist das Porzellan erfunden worden! Eben sind die früheren Getränke durch den Kaffee und Tee, den trinkbar gewordenen Orient ersetzt worden, das Leben ist nicht mehr stark, aber dafür unendlich raffiniert und komfortabel, und siehe, wieder ist genau zur rechten Zeit das Porzellan da! Seine Hochblüte umfaßt streng genommen nur ein halbes Jahrhundert, es hat im Gegensatz zu allen anderen Gebieten der Keramik tatsächlich eine kunstgeschichtliche Mission, es füllt die Lücke in der europäischen Kunst zwischen dem ausklingenden Barock und dem nach neuen Zielen strebenden 19. Jahrhundert. Seine Blüte fällt etwa in die Zeit zwischen 1720 und 1770, dann geht es in den industriellen Betrieb über, um schließlich bis zu einem gewissen Grade in ihm unterzugehen. Sowie es in seiner Rolle abgelöst ist, entwickelt es sich nicht weiter.

Lassen wir die asiatischen und das ganz frühe florentinische Porzellan beiseite, so beginnt die europäische Porzellangeschichte mit Böttgers Zufallserfindung 1707. Er schuf zuerst rotbraunes Steinzeug, fälschlich rotes Porzellan genannt, das in Plauen und Bayreuth frühe Konkurrenz bekam, und hat dann um 1714 das erste weiße, besser grauweiße Porzellan, mit teilweise schüchterner Emailfarbenbemalung, hergestellt. Im Jahre 1720 kommt die feuerfeste Glasurmalerei dazu. Mit diesem Jahre ist die erste Periode, die Böttger-Periode, abgeschlossen. Es beginnt die sogen. malerische Periode Meißens, bis 1735, im Zeichen des Malers Herold, in der das Formale des Porzellans noch vollkommen gleichgültig ist und der Schwerpunkt auf der Ausmalung liegt. Starke Farbigkeit und eine Vorliebe für Gold

kennzeichnen diese, ganz in der Nachahmung der asiatischen Porzellane befangene Periode, die zum Dekor stilisierte chinesische Blumen und Tiere benutzt, ihre Spezialität in den sogen. Chinoiserien hat, Chinesenszenen, die nichts Chinesisches haben, aber auch Kriegsbilder und Marinestücke bringt. In diesen Jahren tragen die Meißener Stücke das K. P. M. allein oder mit zwei gekreuzten Schwertern darunter, die speziell für den König gefertigte Ware ist mit dem Mongramm A. R. — Augustus rex — versehen, und als 1730 die Lieferung nach außerhalb einsetzt, werden diese Stücke bis 1735 mit dem Merkurstab oder dem Papierdrachen versehen. 1735 beginnt die plastische Periode, die Periode des großen Porzellanbildhauers Kaendler. August der Starke rief sie herauf, indem er das Porzellan über seine Natur anspannen wollte, Kaendler große figurenreiche Szenen, Tiere in Lebensgröße in Auftrag gab, Aufgaben, die der Befähigung des Bildhauers Ehre machten, aber nicht im Porzellan lagen. Ja, sogar vor dem Entwurf gebliebenen Reiterdenkmal wurde nicht zurückgescheut. Was hier zuviel war, kam dem Geschirr zugute, es trat unter Kaendler in eine wundervolle plastische Ausgestaltung ein, der Herold die Farbigkeit lieh. Und daneben beginnen dann Kaendler und seine Schüler alle jene Gruppen und Figuren des porzellanenen Schäferspiels zu schaffen, die, als Tafelschmuck ursprünglich gedacht, so graziös sind und so in frohen Farben, vor allem tiefrot und tiefschwarz, leuchten. Das Barock wird Rokoko. Die Kaendler-Periode, Meißens große Blütezeit, hat einzig nur die zwei gekreuzten Schwerter in Varianten zur Marke und reicht bis etwa 1760. Aber um diese Zeit hat die industrielle Periode bereits zu arbeiten begonnen, und der Niedergang setzt ein. Die Meißener Stücke, die nicht mehr die reinen Schwerter zeigen, sondern Kombinationen, sind gewiß oft schön, aber in Erfindung — man arbeitet jetzt nach Kupferstichen — und Farbenglanz nicht mehr allererster Ordnung. Statt der orientalischen Vögel und Blumen trifft man, aber nach Vorlagen, nicht nach der Natur, deutsche an, alles ist graziös, anmutig und farbig, aber weder so frisch

noch so originell mehr. Bis dann unter Marcolini 1774 der Klassizismus mit seiner Nüchternheit einbricht — Vorliebe für die farblosen Biskuitfiguren —, und Meißen von nun ab eigentlich nur das früher Geschaffene wiederholt.

In der Liebe der Käufer wird es von Wien abgelöst, dessen Figuren noch anmutiger, aber etwas süßlich sind, und das im Geschirr in sehr glücklicher Weise auf effektvollen, vor allem blauen Fonds Pompeji und die Renaissance kopiert.

Inzwischen war das Meißener Monopol ja längst durchbrochen. In Berlin und Fürstenberg, in Frankenthal und Höchst, in Ludwigsburg und Nymphenburg, wie anderswo waren Porzellanfabriken entstanden. Freilich hat von allen neben Meißen nur Berlin bis in die Gegenwart durchgehalten. Hier ging die erste Manufaktur, die Wegelysche, deren seltene Stücke ein in 4 Strichen gezeichnetes W in Unterglasurblau tragen, bald ein und wurde durch die jetzige königliche Manufaktur, die Gründung Friedrichs des Großen, ersetzt. Das Berliner Porzellan schließt sich naturgemäß eng an Meißen an, es geht aber auch seine eigenen Wege und schafft das schönste verzierte Geschirr. Der Plastik und Malerei vereinigende Reliefzierat bahnt bei aller Anlehnung an Meißen eine neue Entwicklung an, und besonders glücklich ist die im Gegensatz zu Meißen naturalistischere Blumenmalerei. Die herabhängenden Guirlandenenden und die Putten sind gleichfalls Berliner Spezialitäten. Die Plastik ist etwa bis 1770 schön und farbenfreudig, dann gerät sie ins Flaue und Manierierte, um schließlich ganz im Schlepptau der großen Plastik zu enden. Die schönsten Berliner Porzellane sind also die, die die dicken einmal geteilten Zepter tragen, sie sind aus der Blütezeit. Fürstenberg hat eigentlich immer die großen Manufakturen nachgeahmt, dabei aber außerordentlich Schönes in der Geschirrdekoration geleistet und auch reizvolle Plastik geschaffen. Das nie zu voller Blüte gelangte Höchst ist besonders figürlich bedeutend und oft recht gut. Es steht zu Meißen wie etwa Geßner zu Wieland, es ist derber. Die Figurenplastik erreicht einen europäischen Höhepunkt in den

Arbeiten Melchiors, deren bürgerliche Sentimentalität reizvoll genug ist, die Service variieren äußerst geschmackvoll fremde Anregungen. Höchst ist rar, und das blaue Wagenrad in Unterglasur, besonders wenn gekrönt, ein hoch bezahltes Markenzeichen. Von Frankenthal sind besonders die Figuren vorzüglich (die mit dem Monogramm T. C. und der Krone darüber, 1762—70, die besten), aber auch das Geschirr ist vor allem schön gemalt, es fällt durch den großen Umfang der Malereien sofort auf. Ludwigsburg hat ganz ungemein fein und mit einer gewissen erotischen Note modelliert, die Farbe ist hier ein wenig zugunsten der Form vernachlässigt. Von Nymphenburg ist der Grazilität der schlanken Figuren das Geschirr noch vorzuziehen, das in malerischer Behandlung alle anderen deutschen Manufakturen übertrifft.

Überblickt man das gesamte Gebiet des deutschen Porzellans, so bleibt schließlich und endlich die Liebe doch immer wieder an Meißen haften; auch andre schufen Schönes, aber nirgends ist die Linie so bewußt einheitlich wie hier.

Diese Liebe hat zweierlei Folgen. Da sie dem Porzellan stets treu war, gibt es eigentlich auf diesem Gebiete, seltene Stücke ersten Ranges ausgenommen, seit langem keine Preissprünge und Preisüberraschungen; Porzellan hat sehr konstante Preise, wenn dieselben auch nicht eben niedrig sind. Die zweite Folge der allgemeinen Liebe ist, daß der großen Nachfrage ein entsprechendes Angebot geschaffen werden mußte: Porzellan ist das dankbarste Gebiet für den Fälscher. Nirgends ist auch in den einfachen Stücken so viel gefälscht worden. Man suchte die Marken zu fälschen, indem man aus billigeren Marken teure herstellte, oder etwa Schwertermarken anbrachte, die nicht ganz die Meißener sind, aber so aussehen. Solche Stücke sind ja allen einmal durch die Hände gegangen. Man hat, da bemaltes Porzellan besser bezahlt wird als nur am Rande dekoriertes, letzteres mitleidvoll dadurch verbessert, daß man den freien Raum von Tellern und Tassen mit schönen bunten Bildern verzierte. Auf diese Weise ist dann die Marke wenigstens echt. Sie ist es

auch, wenn man auf einen alten Sockel eine neue Figur setzt. Mehr für ganz naive Gemüter bestimmt sind die Porzellane, die auf der Rückseite einfach die Bezeichnung der Herkunft tragen, also Meißen, Sèvres usw. und auch tatsächlich von dort herrühren, nur aus einem Privatunternehmen. Natürlich wird Porzellan auch geflickt und unter Umständen ein Ganzes aus Scherben so geschickt zusammengesetzt, daß es nur die Lupe enthüllt.

Besonders gefährlich ist es, daß Paris Frankenthal und Ludwigsburg in Massen herstellte, daß ein Wiener Privatmann 1863 die Reste der Wiener Manufaktur mit den Stempeln kaufte und lustig weiterfabrizierte, und daß eine Fayencefabrik in Damm bei Aschaffenburg bis zu ihrem Ende 1880 altes Höchst mit dem Wagenradstempel herstellte, mit einem D daneben, das aber wohl manchmal vergessen wurde. Man muß sich stets vor Augen halten, daß die Liebe zum Porzellan nicht von gestern stammt, und daß daher der Gelegenheitskauf hier fast immer die gute Gelegenheit für den Verkäufer ist.

Bereits das Altertum kannte und schätzte die letzte Produktionsform der Keramik, das Glas. Die Griechen haben farbiges dünnwandiges Glas in den verschiedensten Formen geblasen und mit Emailfarben bemalt, an dessen irisierendem Schimmer wir noch heute unsere Freude haben, auch wenn er nur dadurch entstanden ist, daß ein Fälscher irgendwelche Glasgefäße in Erde eingrub; diese falsche Alterspatina unterscheidet sich aber von der echten dadurch, daß sie bei der ersten Wäsche verschwindet. Ägypten kennt bereits geschnittene Gläser, die sogenannten Hedwigs-Gläser, die ursprünglich von der wissenschaftlichen Forschung für altdeutsch gehalten wurden; im 13. und 14. Jahrhundert sind die emaillierten Gläser im Orient allgemein, das berühmte Glück von Edenhall der Uhlandschen Ballade, das die Schotten als altschottisch annahmen, ist ein mesopotamisches Glas dieses Jahrhunderts. Die Geschichte des neueren Glases beginnt für uns mit den Venezianer Gläsern, die bahnbrechend und beherrschend auf das europäische Glas

einwirken. Als Venedig in Erscheinung trat, begnügte sich Europa überall mit den oft sonderbar geformten, etwas plumpen Erscheinungen des sogenannten grünen Waldglases, erst Venedig erhob die Glasfabrikation zur Kunst. Das Glas ist eine Verbindung von Kieselsäure mit Kali oder Natron, in die, zu flüssigem Zustande erhitzt, geblasen wird; um den durch den Luftdruck des Glases erzeugten Raum bauscht sich das flüssige Glas, und es ist Aufgabe der verschiedenen Instrumente, nun an seiner Form zu arbeiten. Man kann es in der Flußmasse färben, man kann es auf der Oberfläche bemalen und vergolden, man kann es an der metallenen Drehscheibe schleifen und durch eine größere Raffinierung des Verfahrens schneiden. Wir schätzen am alten venezianischen Glase seine feine Dünnwandigkeit —, später wurde das Glas durch Zusätze von Blei und anderen Mitteln widerstandsfähiger, aber auch schwerer und weniger anmutig und büßte das Edle seiner Formen ein, wie sie im 16. Jahrhundert noch rein in Erscheinung treten. Die venezianischen Formen entarteten etwas, wurden üppiger und barocker. Bereits das 15. Jahrhundert kennt schon das Glas mit Emailmalerei, die einfarbigen Gläser und das vergoldete Glas. Es wurden Fadengläser hergestellt, d. h. aus einer Art Milchglas wurden durch ein bestimmtes technisches Verfahren lange Faden gedreht und auf der Rückseite der Gläser angeschmolzen. Indem man die Fäden zuerst spiralig von einer Seite und dann spiralig von der anderen zog, erhielt man Netzgläser, Gläser, deren Innenwand ein Netz bedeckte. In Deutschland regiert im 17. Jahrhundert allgemein das Emailglas, die Fichtelgebirgsgläser gehören hierher, die alten Glashumpen, die schwarz-rot bemalten Schapergläser. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts breitet sich dann von Prag her das geschnittene Glas aus, um im 18. Jahrhundert in Deutschland in Schlesien seinen Höhepunkt zu erhalten. Es entstehen die sogenannten Zwischengoldgläser, d. h. Gläser mit zwei Wänden, zwischen denen sich Goldverzierungen befinden. Die berühmten Potsdamer Gläser gehören hierher, darunter das prachtvolle Goldrubinglas Kun-

kels, ein tiefrotes, in der Masse durch Goldsalze gefärbtes Glas. Im 19. Jahrhundert tritt der Glasschliff und Glasschnitt in den Hintergrund gegenüber den farbigen Möglichkeiten der fabrikmäßigen Fabrikation. Die böhmischen Badegläser treten auf, ganz entsetzliche Gläser, aber auch Kostbarkeiten, wie die Schöpfungen Gallés.

Ein Spezial-Gläsersammler muß gewiß alles haben, damit seine Sammlung ein vollständiges Bild der Entwicklung des Glases bietet, der Nicht-Spezialsammler sei vor den massenhaften Milchgläsern gewarnt, mit denen er jetzt von allen Seiten überschwemmt wird. Das Milchglas gehört ebenso nur ganz bedingt zur Kunst wie die ganze Biedermeierzeit nur sehr bedingt zur Kunst gehört. Es gelangte in seine sogenannte Blüte, als man versuchte, für das teure Porzellan einen billigen Ersatz zu finden, es ist ein Surrogat und wie alle Surrogate zu verwerfen. Daß Sèvres kein reines Porzellan, sondern eine Art Zwischending zwischen Porzellan und Glas ist, darf für das plumpe Milchglas nicht entschuldigend ins Feld geführt werden. Natürlich wird auch Glas gefälscht, wenn auch in bescheidenem Maße, da es zu wenig allgemeines Sammelgebiet ist, vor allem das antike Glas.

Wer Keramik zu sammeln anfängt, wird immer am besten mit unserer deutschen Gebrauchsfayence beginnen. Es wird durch viele Reize in den Formen und im Dekor sachliche Genüsse haben, die sich heute noch für recht bescheidene Preise erwerben lassen. Wer diese bescheidenen Preise heute verachtet, wird in wenigen Jahren, wenn die Masse abebbt, andere Summen anwenden dürfen.

Metallarbeiten

Von allen Formen kunstgewerblicher Arbeit dürfte die Arbeit in Metallen überhaupt die älteste sein. Sie geht noch weiter zurück als die Keramik, als künstlerische Form aber verspätet sie sich hinter ihr. Die Gründe dafür sind einfach und auf der Hand liegend. Während der Stoff der Keramik erst geschaffen werden mußte, fand man die Metalle vor, das Gold sogar in reiner Form auf der Oberfläche und selbst in Flüssen. Es bot sich also gewissermaßen der Bearbeitung selbst dar, der zauberische Glanz der Kunst, ihr Mysterium heftete sich zunächst an die Schmiede; sie sind Träger geheimer Gewalten, mögen sie nun Vulkan oder Wieland heißen. Und dieses Mysterium blieb ihnen weiterhin in der Dichtung zu eigen, bloß daß es von den Erzschmieden auf die Goldschmiede überwandelte. Die Alchemie ist den Goldschmiedewerkstätten entsprungen, etwa unser alter Berliner Alchemist Leopold Turnheysser war von Hause aus Goldschmied. Neben dieser Eigentümlichkeit des Fundes war es vor allem der Wert des Metalles, der von vornherein zur künstlerischen Bearbeitung geradezu zwang. Da es überall auf der Erde gefunden wurde, wurde es zum Wertmaßstab für die irdischen Dinge überhaupt. Gold ist schon in primitivsten Zeiten identisch mit Geld. Es stellt sich von Ursprung an als die bequemste Form heraus, sein Vermögen bei sich zu tragen, und ein Urproblem der Kultur ist es, dafür eine recht handliche Form zu finden; so entsteht vor dem eigentlichen Gelde, der Münze, das Goldblech, die Bearbeitung des Goldes in dünnen Platten, die man entweder als Schmuck benutzte oder mit denen man alle anderen Dinge, Kleidung wie Geräte überzog. Diese ins Mittelalter hineinreichende Verwendung des reinen Goldes — in alten Staaten wurde z. B. der Schatz in Form von Goldarbeiten in Tempeln aufbewahrt — ist nicht als rein künstlerische Form anzusprechen, sondern als ökonomische Zweckform. Unsere Uhrketten wie unsere Arm- und Halsbänder sind ihrem

Ursprung nach eigentlich nichts anderes als Atavismen, Rückerinnerungen an jene Barbarenzeit, da man sein Vermögen in solchen Ketten bei sich trug und mit ihren Gliedern bezahlte. Bloß daß uns die ursprüngliche Bedeutung dieser Ketten verloren gegangen ist. Waren sie ehemals reines Gold, so haben Kulturzeiten das Gold fast nie ungemischt benutzt, sondern in Legierung. Sie schufen den Begriff des Karats, von denen eine Goldmark 24 Karate hat, so daß wir also, wenn wir von 18karatigem Golde sprechen, eigentlich eine Legierung meinen, die gewöhnlich zu 18 Teilen Gold und zu 6 Teilen Silber enthält u. s. f. Das Gold besitzt die größte Ausdehnungsfähigkeit und Widerstandsfähigkeit gegen die Luft, darum ist es in reiner Form das ideale Metall für den Schmuck; das Silber besitzt diese Widerstandsfähigkeit nicht und ebensowenig die absolute Dehnbarkeit, aber seine größere Härte und Leichtigkeit befähigen es besser zum Gefäß, wo es oft noch legiert, ja häufig durch das ein wenig härtere Kupfer ersetzt wird. Gegossen können beide Edelmetalle leicht werden; so sind denn Füße und Henkel der Gefäße meistens gegossen worden, in Sandmodellen oder auch nach Kupfermodellen. In neuerer Zeit ist an die Stelle des Gusses vielfach die Galvanoplastik getreten, die galvanische Vergoldung reicht aber weder an Glanz noch an Dauerhaftigkeit an den Guß heran. Die eigentlichste Bearbeitung des Edelmetalls ist das Hämmern. Durch des Hämmern entstehen die sogenannten getriebenen Metallarbeiten, die Buckel und Verzierungen, deren Kunst darin besteht, auf besonderen Ambossen mit Hämmern und Kolben verschiedener Art aus dem Metall von innen nach außen hervorgetrieben zu werden. Von der gewöhnlichen Buckelarbeit erhebt sich diese Technik bis zur vollendeten Kunst der menschlichen Gestalt. Ein Seitenstück zum Treiben ist das gewaltsame Pressen des Metalls in Formen, die ihm den gewünschten Schmuck aufzwingen. So werden denn auch die dünnen Goldverzierungen auf Gegenstände andern Materials unlöslich gepreßt. Das Prägen, wie bei Münzen und Medaillen angewendet, besteht ähnlich darin, daß der

Stempel einen starken Druck auf ein volles Metallstück ausübt. Das Ziselieren ist die weitere Bearbeitung gehämmerten Metalls mit Meißel, Feile und Stahl. Es ist der künstlerischste Teil der Goldarbeit, in seiner Abart des Gravierens der Technik des Kupferstichs sehr verwandt. Im 18. Jahrhundert wird der Gravierstichel bereits durch die Drechselmaschine ersetzt und diese mechanische Gravierarbeit ist dann im verflossenen Jahrhundert herrschend geworden. Sehr selten kommt in neueren Zeiten die Filigranarbeit vor, die Verarbeitung des Metalls in Drähten und die Herstellung von Schmuck und Verzierungen aus diesen Drähten. Der Zweck der Vergoldung ist neben der Veredlung des andern Metalls auch die Erhöhung von dessen Widerstandsfähigkeit gegen die Luft. Die erste Art der Vergoldung ist hier die Feuervergoldung. Das Sprichwort hat den Ausdruck in Feuer vergoldet geradezu übernommen, um etwas besonders Dauerhaftes und Standhaftes zu bezeichnen. Das blattdünn gehämmerte Gold wird in Quecksilber aufgelöst und in dieser breiigen Form aufgetragen, das Feuer verflüchtigt das Quecksilber und heftet das Gold fest an die Oberfläche. Fast alle Silberarbeiten bis ins Barock sind feuervergoldet worden, freilich hat längere Benutzung die dünne Goldschicht abgerieben, zum mindesten stellenweise. Das galvanische Verfahren erreicht die Feuerschönheit nicht. Wohl aber hat sich im Aufhämmern von Gold oder Silber auf Bronze und Eisen eine Technik herausgebildet, die wir z. B. bei den berühmten Waffen finden, die als damaszierte bezeichnet werden; man denke an die Rolle der Damaszener Klingen in der Poesie. Die Verzierung der Edelmetalle durch geschnittene Steine ist nicht nur im Schmuck, sondern auch im übrigen Kunstgewerbe sehr verbreitet gewesen, vor allem im alten Kirchengerät, dann aber auch in Trinkgefäßen, wobei die alchemistische Bedeutung der Steine ihre besondere Rolle spielte. Das Niello, dem wir schon bei der Graphik begegnet sind, das in Kupfer oder Silber gegrabene Ornament, in das dann eine Metallmischung eingeschmolzen wird, bildet den Übergang zu einer Kunst, die eine Vermischung von Metallkunst und Keramik

ist, zum Email. Farbige Glasflüsse, wie wir sie bei der Fayence kennen lernten, werden auf die Metallplatte aufgeschmolzen. Feine Goldbänder grenzen die einzelnen farbigen Flüsse gegen einander ab und bilden so gewissermaßen Zellen. Der Orient und das Altertum haben diese Technik bereits gekannt. Zur Blüte gelangte sie in Limoges, wo auch das eigentliche berühmte Limoger Email zu Hause ist, das Überziehen einer Kupferplatte mit einer Schmelzschicht und das direkte Malen auf derselben mit Farben, ganz ähnlich wie wir es bei der Majolika kennen gelernt haben.

Bereits die griechische Goldschmiedekunst war außerordentlich vollendet. Sie hat im wesentlichen mit Hämmerung und Zusammenlötung des Materials gearbeitet, daneben aber auch andere Techniken gekannt und geliebt, so vor allem eine außerordentlich raffinierte Filigranarbeit. Wir besitzen im Hildesheimer Silberfund Beispiele dafür, welch hohe Kunstfertigkeit der Treibarbeit bereits in antiken Zeiten möglich gewesen ist. Ihre besten Stücke stammen noch aus der Zeit vor Christi Geburt. Aus der frühen christlichen Zeit sind nur wenige Edelmetallarbeiten erhalten, neben der Treibarbeit taucht das Niello auf. Es erweitert sich in der byzantinischen Zeit folgerecht zum Email in der Form des Zellenschmelzes, der sich von monumentalen Kirchenarbeiten allmählich bis auf das kleinere Kunstgewerbe erstreckt und seine Blütezeit im 11. Jahrhundert hat. Daneben finden wir im Osten des römischen Reiches die getriebene Goldarbeit vorherrschend, wie sie der fälschlich als Alarichsschatz bezeichnete Goldfund von Petrossa in Rumänien zeigt. Beide Arten der Arbeit werden sich in den westeuropäischen Nachahmungen sehr bald vermischt haben, sichere Datierungen für die Funde sind schwer, eigentlich unmöglich. Die germanischen Völker scheinen bis ins 8. Jahrhundert die Emailtechnik bevorzugt zu haben, um dann mehr zur Treibarbeit überzugehen. Noch zur Zeit der Karolinger begegnen wir dem alten Emailstil, der Anhäufung von Edelsteinen in Zellen, aber allmählich sehen wir hier, vor allem in Italien, die Treibarbeit obsiegen. Sie

schafft die schönen Reliquiarien, barbarisch noch in vielem, aber doch bereits mit einem ausgesprochenen Zuge zur plastischen Arbeit. Die Kunst ist zunächst fast ausschließlich kirchliche Angelegenheit. In der bedeutenden Werkstatt zu Trier regiert das Email, in Aachen und Regensburg mehr die Treibarbeit. Die alte deutsche Kaiserkrone in Wien besteht aus mit Edelsteinen und Perlen in Filigranfassungen geschmückten Goldplatten. Das vergoldete Kupferblech beginnt in Deutschland allgemein zu werden. Fast alle diese Kunstwerkstätten gehen auf Klöster zurück und schaffen Klosterarbeiten. Ums Jahr 1100 begegnen wir in Deutschland, in Hildesheim, dem Guß, Weltlicheres und Profaneres dringt damit in die Metallkunst ein. Sie beginnt Gestalten zu treiben und freiere Formen zu gewinnen, während sich in Frankreich und Italien naturgemäß die Metallkunst eng an das byzantinische Modell hält. Im 12. Jahrhundert tritt das Edelmetall allgemein gegen Kupfer und Erz zurück, nur in Lothringen schafft die alte Kunst neue und bedeutende Werke, die eine Vollendung der Technik des getriebenen Silbers bedeuten und ihrerseits auf ganz Europa zurückwirken. Ihre Mischung der Schmelzarbeit in der Fläche mit getriebener und geschnittener Plastik kennzeichnet den romanischen Stil.

In der frühen Gotik verdrängt das Silber wieder völlig das Kupfer. Der gotische Architekturstil, der dem ganzen gotischen Kunstgewerbe seinen Stempel aufdrückt, zwingt auch die Goldschmiede zu engem Anschluß an die Architektur. Eine gewisse Überladung mit überaus kunstreich gearbeiteter Ornamentik in Spitzbogen und Türmchen, in Blättern und Ranken läßt diese Werke sofort erkennen. Die gewonnene Herrschaft über die Technik zugleich mit der größeren Bedeutung des Bürgertums in dieser Zeit gewinnt das Edelmetall für die Gebrauchskunst, neben die kirchlichen Arbeiten tritt vor allem in Deutschland massenhaft das Silbergeschirr. Hier entfaltet gegen Ende des 14. und im 15. Jahrhunderts die Goldschmiedekunst ihre reichsten Fähigkeiten. Sie schafft den gotischen Buckelpokal, an sich die einfachste Form der Treibarbeit. Die Buckel werden sym-

metrisch rings um den Pokal angeordnet, so daß keine Stelle für andere Verzierungen übrig bleibt, nur der Deckel mit seiner Figur und der Schaft bringen freiere Arbeit. Man findet übrigens echte Pokale des 15. Jahrhunderts so gut wie überhaupt nicht. Freier und kunstvoller in der Form ist nun auch der Becher geworden, der früher schlicht und fußlos war. Vom Pokal schreitet man fort zu kostbaren Kannen und Tafelaufsätzen, sehr häufig aus anderem Material, wie Bergkristall mit Silberverzierungen. Daneben entwickeln sich allgemein die Schmelzmalereien auf Silber und Gold, in den Niederlanden, in Frankreich und in Ungarn. Die Renaissance bricht herein und bringt seltsamerweise in Italien ein Zurücktreten der Goldschmiedekunst gegenüber einer Vorherrschaft von Bronze und Eisen. Freilich hat der Luxus der Hochrenaissance eine Fülle reliefgetriebenen Luxusgeräts in Gold und Silber, daneben auch schöne Emaillen hervorgebracht, der Name des größten dieser Goldschmiede, Cellinis, ist mit Recht unsterblich geworden. Alle Techniken werden benutzt, um den Luxus des Lebens zu erhöhen, aber die Edelmetallkunst der italienischen Renaissance weist nicht die bewußte Entwicklung auf, die wir in der deutschen Renaissance finden. Die deutschen Goldschmiede sind geradezu die führenden Meister der Renaissancekunst. Sie als Erste nehmen den Renaissancestil restlos auf und entwickeln ihn schnell zu seiner Höhe. Da sind zuerst die von flachen Füßen aus in die Breite gehenden, mit reichen Ornamenten gravierten und getriebenen Renaissancepokale; allein das kleine Lüneburg besaß deren um 1600 gegen 300 Stück. Die Schalen sind ganz ähnlich behandelt, gern mit antiken Münzen besetzt. Nürnberg und Augsburg wetteifern in der Goldschmiedekunst. Jeder Rat muß seine möglichst reiche Portion städtisches Silber besitzen, der einzelne Bürger konkurriert bald mit dem städtischen Besitz. Hier wie auf allen Gebieten bringt die neue Zeit eine innerlich durchgreifende Änderung: War vorher das Ornament nur eine äußerliche Hinzufügung zur Form, so verschmilzt es jetzt mit dieser zu einer organischen Einheit. Der Handwerker reicht für

die neue Blüte nicht mehr aus, er wird mehr zum bloßen technisch Ausführenden des von Künstlern geschaffenen Entwurfes. Dürer, Holbein, die Kleinmeister, vor allem Peter Flötner, schaffen eine Fülle von Ornamenten, die durch Stiche allgemein verbreitet werden.

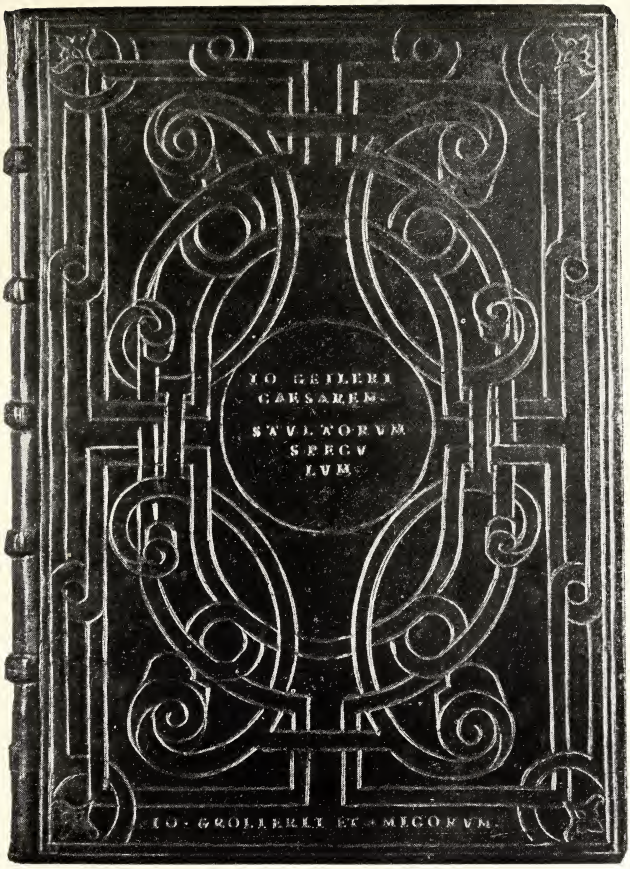
Für die Zeit bedeutete diese Arbeitsteilung eine nach Wert und Masse außerordentliche Erhöhung der Produktion, für die Nachwelt ist die traurige Folge entstanden, daß sie der reiche und bequeme Ornamentenschatz immer wieder in eine unselbständige Unabhängigkeit von der Vergangenheit gebracht hat. Es entstehen die reichen und wundervollen Ratspokale, in denen vornehmen reisenden Gästen der Willkommentrunk der Stadt gereicht wurde. Die Zünfte, vor allem die Schützengesellschaften, schließen sich mit kostbaren zum Gebrauch und zur Schau bestimmten Pokalen bis zwei Meter Höhe an. Ja sogar in die Kirche dringt der Pokal als Stiftung ein. Besondere Gelegenheiten schaffen eine unendliche Mannigfaltigkeit der Formen, so den doppelten Brautpokal, dessen untere Hälfte der Herr, dessen obere die Dame leerte. Auch montierte Pokale werden häufig, wie vor allem die Kokosnußpokale. An das Schaugerät schließt sich die Fülle des Handgerätes, die Kannen — hauptsächlich zur Handwaschung — die flachen Trinkschalen und Deckelschalen, die Löffel, die kostbaren Salzgefäße. Ein besonderer Luxus wird in kostbaren Tafelaufsätzen getrieben, die ganze Geschichten erzählen. Die kirchliche Goldschmiedekunst der Zeit treibt ihre glänzende Blüte in den meist emaillierten Kästen und Schreinen, die zur Aufbewahrung der Reliquien dienen und mit prachtvollem Prunk dem Muster der gemalten italienischen Truhen nachstreben. Zur Bestimmung der Arbeit dienen uns vor allem die Beschauzeichen, eingeschlagene Stempel, die sich als amtlich seit dem 16. Jahrhundert fast auf jedem Stück finden. Zunächst das Beschauzeichen der Stadt, meist ein Anfangsbuchstabe, ein Wappenzeichen oder beides zusammen. Die Form pflegt hier häufiger zu wechseln, um verschiedene Epochen bekannt zu geben. Daneben steht meistens das Meisterzeichen,

gleichfalls ein Anfangsbuchstabe, eine Hausmarke oder beides zusammen. Andere Dinge helfen der Forschung, so haben bestimmte Städte besondere Meisterstücke verlangt, wie Nürnberg den Ackleybecher. (Die Jamnitzers in Nürnberg, Petzolt in Augsburg, Bernhardt Quippe in Berlin.)

Die Vorliebe für die Akantusranke, die das Merkzeichen der ganzen Renaissance ist, erweitert sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts im Barock zur Vorliebe für silbergetriebene Blumen überhaupt. Die französischen Goldschmiede reißen die Herrschaft an sich. Barock und Rokoko hängen innerlich ganz eng zusammen. Im Trinkgerät schlägt das Glas das Silber. Der Buckelbecher scheidet fast vollständig aus, der große Pokal wird meist zu einem kleinen Becher. Eine Vorliebe für plumpe und reichverzierte Formen macht sich geltend, der Einfluß des Steinzeugs wird spürbar. Im ganzen tritt an die Stelle des Trinkgerätes das Tischgerät in Gestalt reichgetriebener Schüsseln, für das Büfett bestimmter Becken und Kannen. Daneben wird alles Tafelgerät wie selbst die Terrinen und Kannen aus Silber gebildet.

Die neuen Getränke, Kaffee und Tee, verlangen neues Gerät, dessen Formen vollständig mit denen des Porzellans identisch sind. Neben die Besteckkästen tritt in den vornehmen Kreisen in Gold und Silber das Toilettengerät, dessen sämtliche Gegenstände aus Edelmetall gebildet werden. Sogar auf die Möbel greift der Silberluxus über, und dieser Höhepunkt der Verschwendung bedeutet mit seiner Verkennung des Materials zugleich den Verfall der Kunst, die gegen Schluß des 18. Jahrhunderts eigentlich nur noch in kleinen Dosen eigene Schöpfung leistet. Neben den alten deutschen Silberstätten tritt Berlin bedeutsam hervor.

Die Geschichte der Metallkunst ist mit der Geschichte der Edelmetalle im wesentlichen charakterisiert. Das unedle Metall des Altertums ist durchwegs die Bronze. Die ständige Beliebtheit der Bronze, dieser Mischung von Kupfer mit etwas Zinn, Zink oder Blei (Goldbronze), ist auf ihre geringe Empfindlich-



Ein Grolierеinband

Ein Einband des Meiſters aller Buchbinder, der im Handel mit 10—15000 Mark bezahlt wird.

Honoré Daumier. Die Kunstauktion. Lithographie

keit und das schließliche Ansetzen des schönen Edelrostes zurückzuführen. Schon in vorgeschichtlicher Zeit viel benutzt, wurde sie bereits im klassischen Altertum sowohl gehämmert wie gegossen. Vor allem waren die Bronzegefäße damals allgemein verbreitet. Gegossene Widderköpfe waren der beliebteste Schmuck der Gefäße. Die Stelle unserer heutigen Spiegel vertraten Bronzespiegel. Auch das Gravieren stand bereits auf hoher Stufe, die Rückseite der Spiegel und die Boden der Schalen weisen schöne Arbeit auf. Der Eisenguß wird bereits geübt. Im 12. Jahrhundert regiert das Kupfer, es ist das eigentliche Metall der romanischen Kunstübung. Gegossen, getrieben und graviert erreicht es seine schönsten Wirkungen in den Schmelzarbeiten, der Schmelzmalerei. Alle Gegenstände des kirchlichen wie des profanen Gebrauchs werden aus Kupfer oder auch Erz hergestellt. Am interessantesten sind die Bronzeaquamanile, Gießgefäße zur Handwaschung für die Priester in absonderlichen Tierformen; am ehesten, wenn auch teuer genug, erhält man noch die kleinen, mit Pflanzen, Tier- oder Menschenköpfen verzierten Handleuchter. Die Vorliebe für Kupfer erhält sich in Italien in die Renaissance hinein. Die Schmiedekunst hatte bereits in der romanischen Zeit einen Höhepunkt erreicht in den schönen Beschlägen und Verzierungen der Truhen und Schränke. Am höchsten stehen die Pariser Arbeiten. In der Frühgotik tritt die Schmiedearbeit gegen den Erzguß zurück, der in Deutschland besonders schöne Taufbecken schafft und die Türgriffe, für die die romanische Zeit nur den Löwenkopf kannte, in Norddeutschland mit ganzen Szenen und Weingerank glücklich fortbildet. Das frühgotische Flandern liebt das Messing und gießt daraus Chorpulte mit bekrönenden Adlern. Die späte Gotik sieht wieder einen Hochstand der Schmiedekunst. Es wird Wundervolles in geschmiedetem Rankenwerk der Türen geleistet, und vor allem die spätgotischen Türschlösser und Klopfer sind starke Kunstwerke. Daneben treten die Hängeleuchter und Stehleuchter in großem Ausmaß auf, treffen hier freilich auf die starke Konkurrenz des Messings. Nunmehr beginnt auch das in der

romanischen Zeit nur für kirchliche Zwecke verwendete Zinn Profanem dienstbar zu werden. Es entstehen gegen Ende des 15. Jahrhunderts die deutschen Zunftkannen (vor allem Schlesien) und kleine Kannen. Im Italien der Renaissance herrscht die Bronze. Türumrahmungen und Reliquienkästen werden aus ihr gebildet und häufig mit Gold und Silber eingelegt, ja ganze Türen, wie die Ghibertis, aus ihr gegossen. Die großen, üppig ornamentalen Kandelaber bestehen aus ihr, ebenso wie die kleinen Leuchter und die Türklopfer. In Schalen, Spiegeln, Lampen bis zu dem Tintenfaß bedient sich das italienische Haus der Renaissance eines meisterhaften, reich geschmückten Bronzegusses. In Deutschland herrscht um diese Zeit das Edelmetall, daneben aber treten die Edelzinnarbeiten. In der Hauptsache Teller, Kannen und Humpen, daneben manches kleine Gebrauchsgerät. Keine Gravierung — wie in gotischer Zeit — vielmehr Guß nach Modellen aus Stein oder anderem Metall. Daher zeigen nur die mit dem Ornament erhaben gegossenen Stempel, die Modellstempel, den geistigen Vater, während die vertieft eingeschlagenen Stempel nur Gußort und Gießer mitteilen. Bandwerk, Blätterwerk und Köpfe als Schmuck. Nürnberg steht in erster Reihe, der Großmeister ist hier Kaspar Enderlein, ein Jamnitzer des Edelzinns. Er wird noch durch den französischen Lothringer François Briot übertroffen, der viel freier ist als er und ihn vielfach beeinflußte. Beider Stärke liegt in Krügen, Kannen und Schüsseln (Temperantiaschüsseln). Das Schmiedeeisen hebt sich durch technische Verbesserungen gewaltig in der Renaissance. Die Gitter werden freier und einheitlicher. Über den Brunnen entstehen die Laubengitter. Der Eisenguß schafft schöne Ofenplatten. Barock und Rokoko haben das auf den Gebieten der unedlen Metalle Gewonnene nur fortzusetzen und auszubauen. Die italienische Bronze des Barock, schön genug, steht nicht mehr auf der Höhe der Renaissance. Der Norden wird wichtiger. Er macht aus dem Zinn das Metall des Bürgerhauses. Die einzelnen Stücke sind weniger vollendet als noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts, aber sie werden

allgemeiner, es wird so ziemlich jedes Gebrauchsgefäß aus Zinn gearbeitet, auch die Kirchengeräte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Englisches Zinn gilt als das beste, seine Zeichen sind der halbe Adler mit Schild, der ganze Adler mit Krone, die Krone mit der Rose, auch das Zinn mit dem Engel ist gut. Den Höhepunkt aber erreicht im Barock und Rokoko das Eisen, die schmiedeeisernen Gitter dieser Zeiten übertreffen in Feinheit und Kostbarkeit der Ausführung alle früheren, die Üppigkeit der Zeit erscheint in der strengen Form des Eisens klassisch. Wirtshausschilder, Schlösser und Schlüssel gelangen zu ihrer künstlerischen Vollendung. Daneben feiert, vor allem in Frankreich, die Bronze in den Beschlägen der kostbaren Möbel wahre Triumphe, ja, dieses Prunkmöbel der Nachfolger Boules verdankt der kostbaren Bronzearbeit seine beispiellosen, in die Hunderttausende gehenden Preise. Am Ende des 18. Jahrhunderts tritt überall die Dekadenz ein.

Einige Zahlen, die klarlegen, was für erste Metallarbeiten jetzt bezahlt wird. Vom Edelmetall wissen wir, daß Rotschild für Jamnitzers Merkelschen Tafelaufsatz 800000 M. bezahlt hat. Ein süddeutsches Prunkgefäß in Form eines silbernen Hirschen, 16. Jahrhundert, erzielte bei der Versteigerung Pannwitz 16500 M. von Goldschmidts, heute nicht unter 25000 M. zu kaufen. Augsburger Meisterpokale und Becher sind nicht unter 6000, andere Marken kaum unter 3—4000 M. zu haben. Gute Eisenarbeiten erhalten wir noch immer um etwa 500—2000 M. Erste italienische Bronze ist in die Tausende, ja bis 10000 M. gestiegen. Am gewaltigsten und erstaunlichsten aber ist die Steigerung, welche die letzten Jahre dem allerdings oft wundervollen Zinn brachten. Bei der unübersehbaren Menge des Gebrauchzinns wird man hier anständige Stücke noch immer um ein paar hundert Mark erwerben können, am billigsten solche des 18. Jahrhunderts. Die bedeutenden Edelzinnarbeiten aber stehen heute auf der Höhe der besten Edelmetallpreise. Bereits das Berliner Kunstgewerbemuseum hat auf der Auktion Lanna 33000 M. für einen Breslauer Zinnhumpen

um 1500 angelegt. Im Jahre 1916 haben wir in der Münchener Auktion Neftel die klassische Zinnauktion gehabt. Die Briotschen Temperantiaschüsseln sind zwischen 2000 und 6000 M. bezahlt worden, Enderleins Marsschüssel ist über 6000 M. gestiegen. Das Zinn erlebt gegenwärtig seine große Zeit.

Die berühmteste aller Goldfälschungen ist wohl die Tiara des Saitaphernes, die Arbeit eines vollkommen ungebildeten, aber technisch glänzenden russischen Graveurs Rouchomowski, die das Louvre als alt für 200000 Frs. ankaufte. Sie beweist, wie gut Edelmetallarbeiten gefälscht werden können. Gewöhnlich, indem man glatte Dinge mit Ornamentik bedeckt und die alten Stempel kopiert. Das ist aber schwer, kostspielig, erfordert große Kenntnisse und ist darum nicht so häufig, wie man allgemein annimmt. Im silbernen Gebrauchsgerät sind allerdings unechte, nicht als solche gekennzeichnete Kopien auf dem Markt, aus Holland und Ungarn her. Die unedlen Metalle werden häufiger noch gefälscht, seit der Steigerung der Zinnpreise hat sich das Interesse der Fälscher dem Zinn besonders liebevoll zugewandt. Gefälschtes Eisen, Schlösser, Schlüssel u. a. erkennt man am besten am Technischen, wo dann die mühsame und kunstreiche alte Feilarbeit durch Hämmern ersetzt ist.

Kleinkunst

Die Gebiete, die wir in den vorangegangenen Kapiteln uns wenigstens ihren Elementen nach zu erfassen bemühten, hatten alle eine Gemeinsamkeit: sie gingen vom Material aus, und die Entwicklung der technischen Bearbeitung des Materials formte die Geschichte der einzelnen Künste. Es soll dabei nicht vergessen werden, welchen Einfluß die Zeitkulturen hatten. Die Art, wie Technik und Zeitkultur sich mit einander auseinanderzusetzen vermochten, ergab die jeweilige Kunsthöhe. Das ist bei allen Hauptgebieten des Kunstgewerbes in gleicher Weise der Fall, mag es sich um Keramik oder Metallkunst, um Graphik oder Textile handeln. Es ist der Weg, auf dem die großen Kunstprobleme der gewerblichen Entwicklung umschritten werden. Nun bleibt es uns noch übrig, wenigstens in Kürze das Wesen einer Reihe anderer Sammelgebiete zu erkennen, die nicht so maßgeblich in die menschliche Entwicklung eingriffen und auch gar nicht einzugreifen vermochten, ganz einfach, weil sie nicht vom Material, sondern vom Gegenstand ausgehen, weil in ihnen nicht der Gegenstand entwicklungsmäßig aus der Natur des Materials entstand, sondern vielmehr umgekehrt das Material sich anpaßte oder auch anzwang. Wenn wir auch nicht der These Taines zustimmen können, daß Tugend und Laster Produkte sind wie Vitriol und Zucker, so können wir das doch von allen in unser Leben entwickelnd eingreifenden Gebieten der Kunst sagen: Kunstgebiete, die dieser Definition nicht entsprechen, sondern willkürlichere Produkte sind, haben stets etwas Absonderliches, Einsames und Folgenloses, ihre oft eigenartige und bedeutende Schönheit ist die Schönheit der Unfruchtbarkeit. Ich möchte zu diesen Kunstgebieten die Medaillen und Plaketten rechnen, die geschnittenen Steine und die Fächer, die Waffen, die Uhren, die Musikinstrumente. Das Material all dieser Sammelgebiete, soweit es künstlerisch in Frage kommt, ist nicht natürlicher Notwendigkeit entsprungen, sondern mehr oder

minder oft geniale Anleihe von anderen Künsten, und so bleibt denn ihre künstlerische Ausgestaltung bei aller Schönheit ohne Einwirkung auf die anderen Künste und ohne Folge auf die kulturelle Entwicklung überhaupt.

Wir verstehen unter einer Medaille eine von der Münze herstammende und ihr in der Form ähnliche plastische Metallarbeit — wenigstens zumeist Metall —, deren erhöhtes Relief gewöhnlich von einem Rande abgeschlossen wird. Das Altertum und das Mittelalter kennen bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts nur die gegossene Medaille, erst dann kommt die geprägte Medaille auf, um bis heute das Übliche zu bleiben. Nachdem der Medailleur den zeichnerischen Entwurf vollendet hat, stellt er gewöhnlich ein Wachsmodell her und von diesem einen Gipsabguß, an dem er die letzten Feinheiten nacharbeitet. Die fertige Arbeit wird nun rein mechanisch auf einen Prägestock übertragen, der sie seinerseits dem präparierten Metall aufzwingt. Die alten Medaillen wurden in nach Modellen gemachten Formen ausgegossen.

Der Schöpfer der modernen Medaille ist um 1400 herum Vittore Pisano, dessen zahlreiche Medaillen fast sämtlich lateinisch voll signiert sind. Er ist ein Meister des menschlichen Bildnisses und der Tiere. Viel äußerlicher als seine tiefen Werke sind bereits die Mateo de Pastis, die lediglich auf Eleganz gehen. Aus dem großen Kreise der Medaillenschöpfer dieser Zeit seien besonders noch der von Goethe geliebte Spinelli und der erste Landschafter der Medaille Enzola erwähnt. Eng an die italienischen Medaillen schließen sich die französischen und niederländischen an. Fast alle großen Plastiker der Renaissance haben sich auch an der Medaille versucht, sie war die Kleinplastik, die man sich schenkte wie heute Photographien. So finden wir in Deutschland Medaillen von Dürer, weich und flach gearbeitet, und einige Medaillen von Flötner. Der tätigste Augsburger Medailleur scheint Friedrich Hagenauer gewesen zu sein. Die deutsche Medaille erreicht in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Den größten Tiefstand in Deutschland hat

sie im 19. Jahrhundert gehabt, wo sie gerade in Frankreich ihre Wiedergeburt erlebte. Hier haben Meister geschaffen wie Chaplain mit seinem großzügigen Strich und Roty mit seiner überaus sorgfältigen Arbeit, der große Bildhauer Charpentier mit seinen vorzüglichen nackten Figuren und der mit träumerisch malerischen Wirkungen arbeitende, in der Fläche bleibende Jonceſſe. An diese Meister reichen unsere deutschen Medailleure in gar keiner Weise heran, selbst gute Könner wie der Wiener Scharff und der Münchener Hahn bleiben ihnen verpflichtet, ohne Ebenbürtiges hervorzubringen. Medaillen werden heute recht gut bezahlt; so hat bei der Versteigerung der Sammlung Lanna eine Medaille Pisanos 9000 M. gebracht und eine Enzolas gar 10200 M.—, andere Zeitgenossen werden infolge ihrer Seltenheit noch höher bezahlt. Unter 1500 M. ist eine gute Renaissancemedaille, gleichviel welchen Landes, sicher nicht zu haben, einen Hagenauer beispielsweise wird man unter 4—8000 M. kaum noch erwerben können. Die hohen Medaillenpreise haben zu Fälschungen geführt, meistenteils an Nachgüssen alter Medaillen. Die Nachgüsse sind fast stets etwas kleiner als das Original, auch an der Metallegierung gegenüber den Originalen zu erkennen. Sie unterscheiden sich stets in der Farbe von den Originalen und besitzen nicht die echte Patina. Jede nachgemachte Patina läßt sich im Gegensatze zur echten entfernen, da sie nicht wie diese in das Metall eindringt, sondern nur an der Oberfläche haftet.

Geistig der Medaille verwandt sind die geschnittenen Halbedelsteine, vertieft geschnitten Gemmen, erhaben geschnitten Kameen. Die alten ägyptischen Skarabäen gehören hierher. Wir begegnen in der Glyptik, der Kunst der geschnittenen Steine, denselben Halbedelsteinen, die wir beim Gold- und Silberschmuck antrafen und aus genau den gleichen Gründen. Wie die Medaille bevorzugt auch die antike Gemme das Bildnis und damit zusammenhängende Darstellungen aus dem Leben. Die griechische Gemmenschneiderei hat im 4. und 5. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht, die römischen Gemmen erreichen sie nicht an

Schönheit, aber sie übertreffen sie an Luxus. Erst unter den Medizäern im 15. Jahrhundert in Florenz kam die Kunst des Steinschnitts nach langem und ödem Verfall während des Mittelalters wieder zu Ehren und verbreitete sich durch ganz Italien. Cellini und Leoni, Caradesso und Franzia, also die Meister der Medaille, sind auch die Meister der geschnittenen Steine und arbeiteten die Siegelringe der ganzen vornehmen Welt. Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts starb auch die Kunst der geschnittenen Steine ab; sie ist in Nachahmung antiker Muster unter dem ersten Kaiserreich in Frankreich durch Lalique wieder aufgenommen worden und hat dann in ganz Europa eine im ganzen schwächliche Nachblüte erlebt. Wirklich künstlerisch gehalten hat sie sich eigentlich nur in Italien, und wer heute gut geschnittene Steine, wenn auch industriell, haben will, ist auf die italienischen Steinschneider angewiesen. Auf keinem Gebiet hat die Fälschung mehr geblüht als auf dem der noch immer weitaus schönsten geschnittenen Steine, der antiken. Man fälschte und fälscht entweder berühmte antike Namen wie den des größten Steinschneiders Dioskurides, der nicht weniger berühmt als Phidias war, auf mittelmäßigen Arbeiten, wobei dann die Fälschung sich am leichtesten aus der falschen Orthographie ergibt, oder man schnitt die Steine einfach nach den alten Originalen nach.

Gleich der Kunst der Medailleure ist die Kunst der Waffenschmiede eine Metallkunst. Die Waffenschmiede waren bereits im Orient außerordentlich angesehen. Die Anfertigung des Schwertes im frühen Mittelalter war ungeheuer schwierig, die ersten schützenden Stücke, ob Brünne oder Schild, wurden aus einzelnen kleinen Platten zusammengedrahtet und zusammengenietet. Besonders die arabischen Schwertklingen waren hochgeschätzt, die arabischen Schwertschmiede verstanden es besonders gut, den Eisenkern mit den Stahlschneiden zu vernieten. Ein Schwert ist stets nicht nur nach seiner Stärke, sondern auch nach schönem Schliff und Politur beurteilt worden. Die italienischen Schwertfeger des 14. Jahrhunderts waren hierfür berühmt.

Erst gegen Anfang des 12. Jahrhunderts lernt man aus dem glühenden Eisen Helme in einem Stück treiben, genau wie die andere Treibarbeit, und hier anschließen sich die Schilde. Es entwickelt sich allmählich die Zunft der Plattner, der Harnischschmiede. Die Ringpanzerverfertiger werden Brunner genannt, sie verschwinden gegen 1570 mit den Panzerhemden. Durch besondere Feuertemperaturen bewirkte man die blaue oder schwarze Farbe. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts herum begegnen wir den ersten gravierten Waffen, bald mit Vergoldungen, wenig später werden die Schutzwaffen bereits erhaben und vertieft geätzt. Im Anfang des 16. Jahrhunderts bürgert sich in Deutschland das Malen der Harnische ein, die dabei ganz ähnlich wie Kupferplatten beim Radieren behandelt werden. Auch das Niello wird dem Waffenschmuck nutzbar gemacht. Die Treibarbeit bildet sich weiter aus und läßt auf den Panzern ganze Reliefdarstellungen entstehen, ja die verschiedenen Meister geben dem Eisen durch Schnitt künstlerische Formen. Das Email tritt auf und wird besonders in Frankreich und Italien viel angewendet, im 17. Jahrhundert erstreckt es sich in wunderschöner Arbeit auf die Gewehre und Gewehrschäfte. Sehr reich sind die eingelegten Arbeiten, die Intarsienarbeiten auf den Gewehren, die bereits Ende des 16. Jahrhunderts beginnen. Die größten Meister der verschiedenen Länder haben sich für die Waffenverzierung eingesetzt. Es kann hier nicht auf sie eingegangen werden. Zur Kenntnis der Waffen sei bemerkt, daß die Waffenschmiede von Anfang des 13. Jahrhunderts ab feste Organisationen bildeten, daß ihre Waffen geprüft und mit dem Beschauzeichen versehen worden sind und daß wir neben diesen Beschauzeichen fast stets noch die Meistermarke finden. Berühmte Marken, wie der Wolf von Passau, sind aber schon zur Zeit ihres Aufkommens von anderen Waffenstädten einfach gefälscht worden; so hat Solingen ohne Recht den Wolf geführt, und die Wahrscheinlichkeit, wirklich echte alte Waffen einer bestimmten Marke zu erwerben, ist heute derart gering, daß unbestreitbar erstklassige Harnische bis 20000 M., schöne

Schwertknaufe bis 5000 M. und gute Schwerter bis 800 und 900 M. bezahlt werden.

Die Kunstwissenschaft der Uhren leidet noch unter dem Mangel einer Terminologie, die Einteilung in räderlose Uhren und Räderuhren ist eine etwas oberflächliche. Um 1510 kommen die Taschenuhren auf, die eiförmigen Eierlein sind die Taschenuhr des 16. Jahrhunderts, unsere moderne flache Form hat die Uhr erst um 1840 gewonnen. Noch im 16. Jahrhundert ist die tragbare Sonnenuhr (Henlein aus der Tischuhr) die beliebtere. Das Treiben der Gehäuse setzt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zugleich mit dem Aufkommen der Repetierwerke ein. Um die gleiche Zeit, ja noch etwas später, bürgert sich die eigentliche Pendeluhr ein. Die Eierlein machen bis zur modernen flachen Uhr eine von der Tischstanduhr beeinflußte Entwicklung durch, die über die in Holzkasten bewahrten sogenannten Reiseuhren des 16. und 17. Jahrhunderts zu den durch mehrere Gehäuse geschützten großen Sattel- und Wagenuhren des 18. Jahrhunderts führt. Sehen wir von den technischen Einzelheiten der Uhrwerke ab, so lehrt uns ein Blick auf das, was wir an der Uhr recht eigentlich bezahlen, nämlich auf die Kunstform des Gehäuses, daß diese keine selbständige ist, sondern sich durchaus im Möbelstil ihrer Zeit entwickelt. Die großen Meister der Metalltechnik und des Porzellans sind zugleich die großen Meister der Uhrgehäuse, wir begegnen da den kostbarsten Arbeiten der Caffieri und Gouthiere, die wir als die Beschlägekünstler Boulles kennen lernten, gerade so wie Boulle selbst im Holz und den Porzellanmeistern. Dementsprechend gehen auch die Preise für diese kostbarsten Uhren in die Zehntausende. Morgan hat dem deutschen Uhrensammler Marfels einmal 1½ Millionen M. für eine Sammlung und einmal 800 000 M. für 14 Renaissanceuhren bezahlt, und diese Preise sind nicht einmal ganz übertrieben. Gute Tischuhren der Renaissance stehen heute durchschnittlich auf 6—7000 M., die Taschenuhren des 17. und 18. Jahrhunderts (auch Reise- und Satteluhren) bei künstlerisch guter Ausführung auf etwa

2000 M. Das Ende des 18. und der Anfang des 19. Jahrhunderts werden mit 800—1000 M. bezahlt. Die Kleinuhrmacher gehörten der Waffenschmiedinnung an, vom 17. Jahrhundert ab treffen wir also regelmäßig Herkunft und Meister, meist in Kursiv. Natürlich wurden vor allem die kostbaren Uhren der Boullezeit geradezu fabrikmäßig gefälscht, ebenso die schönen Emailgehäuse, und der Sammler wird darum eine gewisse Kenntnis des Triebwerkes sich aneignen müssen, um aus der Besonderheit der Räder zu erkennen, ob es sich um alte oder neue Arbeit handelt.

Eine ähnliche Mischung von historischen und technischen Kenntnissen verlangen von ihm die Musikinstrumente. Er muß wissen, daß die Harfe das älteste Saiteninstrument ist, daß vom 12.—17. Jahrhundert von Zupfinstrumenten nur Lauten und ganz daneben Gitarren als Zupfinstrumente vorkommen, und daß alle Zitherformen durchwegs dem 19. Jahrhundert angehören. Die alte Laute hatte durchwegs Messingsaiten, das Schallloch ist fast stets rund und reich ornamentiert. Die Sordine, die Ahnin unserer Geige, entsteht Ende des 14. Jahrhunderts, die Viola im 15. Jahrhundert. Die Geige reicht vom Ende des 15. Jahrhunderts mit ihren großen Meistern bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, der Meister von Cremona ist 1737 gestorben. Die ersten Klaviaturinstrumente moderner Art kommen bereits im 14. Jahrhundert vor. Das Sammeln von Musikinstrumenten gehört nur ganz nebensächlich in das Gebiet unserer Themen, da bei ihnen nicht die künstlerische Ausgestaltung, sondern die Schönheit des Tons für ihre dauernde Schätzung ausschlaggebend ist. Ebenso gehört der Fächer nur bedingt in das Gebiet der Kunst. Seine alte runde oder geschweifte Form interessiert uns weniger als die Erfindung des zusammenlegbaren Fächers im 16. Jahrhundert, der von da ab als Luxusgegenstand eine außerordentliche Rolle spielte. Wir kennen von den Bildern der Renaissancemeister her den alten Federfächer, bei dem sich auf dünnem Goldstiel kostbare Federn wiegten. Tizian hat seine schöne Tochter Lavinia häufig mit

ihm gemalt. Auch gemalte Fächer kennt die Renaissance bereits, ohne daß sich ihre großen Meister eigentlich dazu hergeben. Der gemalte Fächer erlebt seine klassische Zeit recht eigentlich im Rokoko, wo die größten Maler der Zeit wie Watteau und Lancret ihn ihrer Kunst würdigen. Um diese Zeit wird auch das Material des Fächers besonders kostbar, Perlmutter, Elfenbein, Gold und Edelsteine werden verschwenderisch verwertet. Neben die Malarbeit tritt die geschnitzte Arbeit, neben die Seide treten die kostbarsten Spitzen. Das Ende des 18. Jahrhunderts bedeutet auch eigentlich das Ende des künstlerischen Fächers, und was das 19. Jahrhundert und hier vor allem das zweite französische Kaiserreich an Fächern hervorgebracht hat, ist nur eine mit kostbaren Stoffen überladene schlechte Nachahmung des Rokoko. Dementsprechend ist auch die zeitweilige Überschätzung des Fächers seitens der Sammler einer gewissen Geringschätzung gewichen, und während für die Fächer der großen Meister natürlich noch viele Tausende angelegt werden, finden die schwächeren Dinge nur noch ganz billig Käufer.

Textilien

Über Geschichte und Kunst des geknüpften Teppichs findet sich einiges weiter hinten in dem Kapitel „Türkische Kunst". Der breiten und gefälligen sich dehnenden Lyrik des Knüpfteppichs, die immer etwas von der schönen Endlosigkeit des Saadischen Rosengartens hat, tritt im Wirkteppich, im Wandteppich die Epik der Textilien gegenüber. In der Tat hat der Wandteppich im alten Europa keine geringere Rolle gespielt als es der Knüpfteppich im Orient tat. Seine Bedeutung für das alte Haus in Frankreich und Flandern und Deutschland war eine noch größere als die des Bildes, das sich dem profanen Besitze langsamer erschloß. Man hatte große Säle, in denen man wohnte, mit langen Wänden, die den gewirkten Teppich geradezu verlangten. Und er gestattete dem Künstler so schön das, was das gehobene Bild zunächst verleugnete: die Erzählung profaner Dinge. Die historische Begebenheit, das Leben der Jäger im Walde, die private Festlichkeit und alle die Dinge des alltäglichen Lebens gewannen im Wandteppiche schon lange Gestalt, bevor die erstarkende Malerei der Niederländer ihnen das Recht auf das Bild eroberte. In keiner anderen Technik hat es sich so angenehm und ungestört erzählen lassen wie in der Wirktechnik, und vielleicht ist die Neigung des Menschen, zu erzählen und sich erzählen zu lassen, der heimliche Grund, warum jetzt in einer künstlerisch der Erzählung abholden Zeit sich die Liebe zur Erzählung in die Liebe zum Wandteppich geflüchtet hat und ihn zu Preisen emportreibt, die die relativ höchsten Preise des ganzen gegenwärtigen Kunstmarktes sind und seine enormste Preissteigerung. Die Knüpfteppiche werden immer rarer, schon darum, weil jetzt der Orient selbst um jeden Preis zurückkauft, aber auch die guten Wandteppiche beginnen mehr als seltene Erscheinungen auf dem Kunstmarkt zu werden. Bernheimer in München hat noch immer seine fürstliche, wenn auch gelichtete Wandteppichkammer, und bei Privaten finden

wir gute Stücke wie etwa Dr. Pannwitz im Grunewald noch 3 oder 4 große echte Gobelins besitzt, d. h. Wirkteppiche aus der Manufaktur der Gebrüder Gobelin, nach denen eine falsche Phraseologie die ganze Gattung benennt. Vieles ist zugrunde gegangen, hauptsächlich in jener banausischen Zeit, da man die großen Wandteppiche barbarisch zerschnitt, um Portieren, Vorhänge, Hintergründe für Sophas und Bilder zurecht zu schneidern. Und dann hat kaum je eine Kunst so ungleich geschaffen, so Treffliches neben einer zahllosen Fülle banalsten Kitsches. In dieser Beziehung hat der Wandteppich nur noch eine Konkurrenz: die Malerei. Eine kritisch gewordene Zeit hat auch hier gelernt, Qualitäten zu unterscheiden, leider beginnt sie auch wieder aus einem Mangel an Qualitäten unkritisch zu werden.

Die Teppichtechnik ist im ganzen heute noch dieselbe wie im Altertum. Sie ist komplizierter als die Arbeit des Knüpfteppichs, weil sie eines maschinellen Hilfsmittels wie des Webstuhls bedarf. Schon der alte Orient, die Heimat des Webteppichs, aus welchem derselbe nach Griechenland und später, offenbar über die Kreuzzüge, nach Westeuropa, Frankreich und Flandern, wanderte, muß den Arazzi durchaus verwandte Gewebe hergestellt haben, die brave Penelope, die nachts immer wieder auflöste, was sie am Tage mit den Mägden wob, arbeitete wohl an einem Wandteppich, und Max Klinger hat sie uns dann auch so dargestellt. Dieser einfache antike Webstuhl, den wir auf einer griechischen Penelopevase abgebildet finden, ist im Hauptsächlichen noch heute der gleiche und gestattet uns die Folgerung, daß Penelope Haute-lisse gearbeitet haben muß. Zwischen zwei senkrechten Pfosten befinden sich zwei Holzwalzen. Die Wollfäden, aus denen der Teppich gewoben wird, sind auf der oberen Walze aufgewickelt und laufen von ihr senkrecht zur unteren — sie bilden die sog. Kette —, so daß die untere Walze am fertigen Stück aufrollt, was die obere an Material abgibt. Im Rücken des Webstuhls steht der Arbeiter, er führt mit der Hand die auf die Spulen gewickelten farbigen Fäden, aus denen das Teppichbild entsteht, in die Kette ein, natürlich nicht nach freier Phantasie, sondern

nach vorgezeichnetem Karton, auf dem seine Arbeit mechanisch berechnet ist. Die Festigkeit des Gewebes hängt naturgemäß von seiner Dichtigkeit ab, die Flandern haben es bis zu zwanzig Kettenfäden auf dem Raume eines Zentimeters gebracht. Am unverwüstlichsten erwiesen sich die Wollgarne; die Verwendung von Gold- und Silberfäden schädigte im allgemeinen die Haltbarkeit, so zuträglich sie oft dem ästhetischen Eindrucke war. Die Koloristik war natürlich stets eine Hauptsorge, das Bestreben des Wandteppichs, den Farben der Natur nachzueifern, ist nicht so glücklich gewesen wie das der Malerei. Die Atmosphäre zieht mit der Zeit die feinen Töne aus den Fäden aus und läßt nur die groben gelten, wodurch die ursprünglich beabsichtigte Wirkung verloren ging oder stark vergröbert wurde, erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts hat sich die Weberei gegen diesen Einfluß der Zeit durch eine Art impressionistischer Manier zu schützen gesucht, indem sie in parallelen Streifen webte, die sich erst auf eine gewisse Entfernung dem betrachtenden Auge zu dem gewollten Farbentone zusammenschließen. Diese Schwierigkeiten haben von vornherein dazu geführt, daß der Weber eine weite perspektivische Wirkung in malerischem Sinne nicht riskieren durfte, sondern mehr auf eine scharfumgrenzte Herausarbeitung der Gestalten und Dinge sehen mußte, wollte er nicht zu starkes Einblassen seiner Farben in den Kauf nehmen.

Ohne uns hier mit dem Vorgeschichtlichen des Wandteppichs, das für das Sammeln ohne Bedeutung ist, eingehender zu beschäftigen, sei festgestellt, daß wir den ersten Hautelisse-Teppichen unter der Mitarbeit sarazenischer Weber Anfang des 14. Jahrhunderts in Paris begegnen, und daß fast gleichzeitig sich die Stadt Arras als Wandteppichwebestadt eines besonderen Rufes erfreut. Nach ihr haben dann die Italiener die Wandteppiche „Arazzi" genannt. An Arras schließen sich Tournai, Valenciennes, Lille und Douai an. Der königliche Hof interessiert sich lebhaft für die neue Kunst und macht ihre zunächst freien Künstler allmählich von sich abhängig, indem er seine Hofmaler für diese Gewebe die Kartons zeichnen läßt. Die Künstler

nannten sich Hautelissiers, und es entspann sich ein lebhafter Wettbewerb zwischen Paris und Arras, der im 15. Jahrhundert mit dem absoluten Sieg von Arras und seiner Vorherrschaft in der Teppichweberei schließt. Diese burgundischen Wandteppiche erfreuen sich mit Recht einer hohen künstlerischen Wertschätzung, die ganze Frische einer im Aufsteigen begriffenen neuen Kunst liegt über ihrer bunten Mannigfaltigkeit von Bibeldarstellungen, allegorischen und sagenhaften Darstellungen, historischen und besonders vaterländischen Stoffen. Profane Themen sind noch nicht üblich, die Kunst des Wandteppichs ist eine epische, eine getragene Kunst. Um 1515 beginnt der Staat, offizielle Fabriken zu errichten wie Franz der Erste in Fontainebleau, die Bourbonen nehmen die Tradition der Valois auf und unterstützen die ja so dekorative Teppichwirkerei, aber inzwischen ist ein anderes Teppichgebiet in Wettbewerb und schließlich in Vorherrschaft getreten, die Niederlande. Hier ist die erste Werkstatt gegen Ausgang des 14. Jahrhunderts begründet worden, 1440 kann man die Teppichwirker als anerkannte Innung nachweisen, die von ihren Anhängern eine sehr strenge künstlerische Schulung fordert und damit natürlich die Qualität ihrer Erzeugnisse schnell und erfolgreich hebt. Der Hauptsitz war Brüssel, an das sich Brügge anschließt und von dem später die Vorherrschaft an Amsterdam übergeht.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigt sich der große Erfolg; die flandrischen Wandteppiche sind die geschätztesten Europas, die alte Heimat des Wandteppichs, Burgund, muß nicht nur hier Bestellungen machen, sondern flandrische Teppichwirker an sich ziehen, Italien wird aufmerksam, und die Medici beziehen flandrische Wandteppiche. Bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts währt die Glanzepoche der flämischen Wandteppichkunst, die in das Epische der französischen Wandteppiche als neues Moment das Genre einfügt, die profanen Themen, schäferliche Idyllik (deren Blüte an anderer Stelle erfolgen sollte) und als wesentlichstes Moment die Landschaft.

Die teuersten und seltensten aller Wandteppiche sind die wenigen erhaltenen frühen eigentlichen „Arazzi", die Wandteppiche der burgundischen Herzogszeit. Selbst heute noch geben sie einen Begriff von der Pracht, die sich dekorativ mit Wolle, Seide, Gold oder Silber erzielen ließ, wenn auch gerade der Prunk ihres Materials den Keim der Zerstörung in sich trug. Die einzelnen Werke der großen französischen Weber wie Nikolaus Bataille, Jacques Dourdin, Michael Bernard im einzelnen nachzuweisen, ist noch im ganzen ein Problem der Kunstforschung. Im Kunsthandel kommen die Teppiche Alt-Burgunds und Alt-Flanderns so gut wie gar nicht vor, Untersuchung der Wollfäden und Farben erweist sie meist als Kopien späteren Datums, wenn nicht als direkte Fälschungen. Der Realismus der Niederlande hat dann, vielleicht mit Verzicht hie und da auf manche großzügige Wirkung, die Einzelheit sorgfältiger und liebevoller behandelt, das Eingehen auf das Detail ist ein Kennzeichen des niederländischen Teppichs aus seiner Blütezeit. Freilich sollte dabei der dekorative Charakter des Ganzen, wie ihn seine Natur bedingte, in erster Reihe stehen, man beschränkte sich noch auf 20 Farben etwa, unter denen starke Farben wie Rot, Grün, Blau die Dominanten geben, und erkannte richtig, daß die Hauptkunst der Malerei, die Mischung der Farben, das Verschmelzen, die Übergangstöne, die ganze Kunst der Valeurs der dekorativen Malerei eigentlich fern liegen. Von diesen gesunden Grundprinzipien zum Schaden der Kunst, wenn auch oft reizvoll genug, abzuweichen, blieb einer späteren Zeit vorbehalten. Für die niederländischen Teppiche der Blütezeit haben große Maler wie die van Eycks, Roger van der Weyden, Memling, Bouts die Kartons gezeichnet. Freilich ist diese Höchstblüte im 16. Jahrhundert aus eben angegebenen Gründen zugleich der Beginn des Verfalls, der natürliche dekorative Charakter des Wandteppichs verwischt sich, verliert sich, der Wandteppich wird zu einem Imitator der unter ganz anderen Bedingungen arbeitenden Malerei, der Einfluß und das Interesse der ganz anders empfindenden Italiener beginnen sich sehr

ungünstig geltend zu machen, und man darf den Niedergang des großen flandrischen Wandteppichs beinahe von dem Augenblick an datieren, da Papst Leo X. die berühmten Kartons von Raffael bei dem Brüsseler Weber van Aelst in Auftrag gab und dafür 15000 Dukaten gleich 600000 M. bezahlte (Wiederholung im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum).

Von jetzt ab wird es unter habsburgischer Herrschaft und italienisch-malerischem Einfluß immer schlimmer mit dem niederländischen Teppich, die wundervollen Stücke, die in dieser Höchstzeit der Kunst überall in den Niederlanden entstehen, wie Bernhard van Orleys herrliche Jagden Maximilians, sind doch im Sinne reiner Kunst bereits Verfallsprodukte. Allmählich dunkeln sich Gesichter der Teppichgestalten ein, alles wird steif und gezwungen, die eigentliche Teppichtechnik erfährt überhaupt keine Berücksichtigung mehr, und es entsteht eine rein imitatorische Kunst, wie sie sich auf den gewiß reizvollen, aber ganz unweberischen Landschaftsteppichen zeigt, für die Teniers die Kartons entwarf. Die letzte niederländische Fabrik ist dann viel später, 1794, geschlossen worden, als die Vorherrschaft schon lange an Frankreich übergegangen war.

Die religiösen Kämpfe veranlaßten zahlreiche der protestantischen Wirkerfamilien zum Auswandern, sie gelangten nach Spanien, dessen eigentliche Wandteppichblüte erst in das 18. Jahrhundert fällt und ihren schönsten Ausdruck in den von Goya entworfenen ländlichen Festen fand, sie kamen nach England, wo schon im 17. Jahrhundert Teppiche nach Raffael und Rubens gewoben wurden, und die königliche Fabrik zu Mortlake alle privaten Unternehmungen bis heute überdauerte, und sie sind sicher auch vielfach nach Deutschland hineingewandert, wo bereits im 13. Jahrhundert die ersten Wandteppiche gewoben worden waren, im 17. Jahrhundert direkt Arbeiter aus Brüssel herbeigezogen werden, und vor allem in Bayern unter dem kunstsinnigen Maximilian eine Wandteppichblüte sich regt, der sich dann später die Berliner Gobelinmanufaktur mit ihrer gesuchten Einfachheit gesellt. Italien hat

bereits 1419 in Mantua seine erste Teppichweberei begründet, für deren Blüte im 16. Jahrhundert u. a. Mantegna arbeitete, gleichfalls im 16. Jahrhundert schuf hier Ferrara seine anmutigen und lebendigen Wandteppiche. Urbino, Florenz, Rom schufen prächtige Wandteppiche durchaus im Sinne der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts, Rom erst im 17. Jahrhundert, um dafür bis Mitte des 19. Jahrhunderts eine gewisse Höhe zu halten. Siena, Venedig, Genua, Turin, Neapel haben wenig von bleibender Bedeutung geleistet. Ehe die niederländische Teppichkunst ihre führende Rolle an Frankreich abgab, traf sie noch die wichtigste Neuerung im Technischen: zu Anfang des 18. Jahrhunderts verschwindet aus ihr der der Erhaltung der Teppiche so gefährliche Gold- und Silbereinschlag.

Frankreich, das nunmehr die führende Rolle übernahm, hat sein Hauptverdienst in der farbigen Gestaltung der Teppiche. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte Ludwig XIV. in einem früher einer Färberfamilie Gobelin gehörigen Gebäude (daher die Bezeichnung Gobelins, eigentlich nur für Teppiche gültig, die aus diesem Gebäude hervorgingen) eine königliche Möbelfabrik eröffnet, die sich unter Lebruns Leitung auch der Teppichwirkerei zuwandte und hier bald zu einer herrschenden Stellung gelangte. Der französische Wandteppich des 18. Jahrhunderts galt lange, was bei dem Verständnis der Franzosen für Propaganda nicht ganz unnatürlich erscheint, als der klassische Wandteppich überhaupt und war der beste Herold des künstlerischen Frankreich in der ganzen Welt. Das Heroische Lebruns auf der einen Seite, die Erotik Bouchers und seiner Schule auf der anderen Seite begründeten in der Tat einen neuen und sehr kostbaren Stil des Wandteppichs, der sich gegen die alten Stile durchsetzte. Das Malerische fand dabei eine weitgehende Berücksichtigung, so zarte und delikate Farbenwirkungen waren dem alten Wandteppich unbekannt geblieben. Freilich wurde das Raffinement schließlich übertrieben, weswegen die französische Gobelinblüte nur das 18. Jahrhundert

hindurch währt und dann schnell entartet. Allmählich verwendet die französische Manufaktur nicht weniger als 14400 Töne, dazu zwanzig graue, um alle Lasuren und atmosphärische Feinheiten der Malerei ihrerseits treffen zu können, und das führt naturgemäß zu einem völligen Untergang des eigentlichen Wandteppichcharakters. Diese nationale französische Kunst der Teppichweberei, die am längsten und zweifellos noch immer am besten von allen Völkern durchhielt, hat, ihrer Großartigkeit und vielfachen Schönheit ungeachtet, nicht den vornehmen künstlerischen Wert der unter niederländischem Einfluß entstandenen frühen französischen Teppiche, ja man möchte ihnen die Arbeiten des frühen 17. Jahrhunderts aus den Fabriken in St. Germain, im Louvre und in der Savonnerie vorziehen (Coomans, Dupont, Lourdet).

Die gegenwärtige Hochströmung des sammlerischen Interesses für den alten Wandteppich — der gute Teppich ist zurzeit das gesuchteste, teuerste und seltenste Objekt unseres Kunstmarktes — ist wie vieles auf die Amerikaner zurückzuführen. Sie haben die ersten Hunderttausende für Teppiche gezahlt und augenblicklich sind wir über die letzten großen Auktionen hinaus so weit, daß man oft einer Hunderttausend-Mark-Forderung für einen Wandteppich begegnet, der gar nicht einmal aus einer wirklich erstklassigen Zeit ist. Die Zukunft muß mit einer fortgesetzten Preissteigerung für Wandteppiche entschieden rechnen.

Wesentlich kürzer als beim Wandteppich können wir uns bei den Spitzen fassen, die ein gleich allgemein starkes sammlerisches Interesse nicht besitzen. Die eigentliche Spitze, losgelöst von der Posamenterie, begegnet uns erst in der Renaissance, ihre Heimat ist wohl Venedig. Die frühesten Spitzenbücher werden zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Venedig und in Antwerpen veröffentlicht, womit schon die beiden Pole gegeben sind, zwischen denen sich die historische Spitze bewegt. Die frühesten Spitzen sind geringen Umfangs, Zusammensetzung von Quadraten geometrischer Füllung auf Linien, Häkeln und Klöppeln sind die beiden von vornherein gegebenen Techniken. Allmählich

werden diese dünnen Spitzen so umfangreich, daß man sie nicht nur zum Schmucke des Leinen, sondern auch zu selbständigen Kragen usw. verarbeitet. Erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts herum scheint die Technik soweit gewesen zu sein, daß sie sich nicht mehr auf das geometrische Muster beschränken brauchte, sondern diese mit Figuren, Gefäßen, Flora beleben konnte. Die Spitzenmusterung geht nun der allgemeinen Ornamentik parallel oder bildet sie vielmehr nach; wie die ganze Zeit aus Blatt und Ranke ihre grundsätzliche ornamentale Anregung empfängt, so wandelt sich auch der Spitzencharakter dahin und gelangt im Laufe des 16. Jahrhunderts bereits dazu, die ursprüngliche Flachheit für stärkere Belebung durch gitterartige Ornamentik und durch Reliefstickerei zu vertauschen. Jetzt erfinden die Klöppler Unterlagen aus gedrehten Fäden, und ihre Erfindung veranlaßt wieder die Häkler, mit feineren Maschen aus gewickelten Fäden zu arbeiten, so daß sich sehr schnell eine größere Mannigfaltigkeit und Belebtheit der Spitze — wohl unter dem Einfluß der großen Wäschemode und des fast ausartenden Wäscheluxus — entwickelt. Das Luxusinteresse für eine bestimmte Sache ist ja stets ein besonderer Ansporn künstlerischer Erfindung. Das 17. Jahrhundert erzelliert bereits in einer Herstellung aller nur möglichen Dinge bis zu Vorhängen aus Spitzen und vermag jene ganzen Szenen und Geschichten aus Spitzen herzustellen, deren außerordentliche Kunstfertigkeit und Vielseitigkeit dann die Spitze des Rokoko zu einem so besonders üppigen Kunstwerke macht. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist der Höhepunkt der Erfindungskraft erreicht, Arbeit, Kosten und Zeit spielen gar keine Rolle mehr; aber nach dieser Überanstrengung läßt auch die Erfindungskraft reißend nach, und Anfang des 19. Jahrhunderts ist die Spitze nur noch ein freimaschiges, mit Flora-Ornamenten übersätes Netz, bis dann in neuerer Zeit die Pflege der alten Muster ohne besonders neue Zuerfindung übrigens auflebt. Bis Ende des 17. Jahrhunderts ist Venedig mit seiner Reliefspitze die unbedingte Führerin, dann reißt die bewußte Kunstindustrialisierung

Frankreichs unter Ludwig XIV. wie den Wandteppich auch die Spitze an sich. Mailand und Genua schufen fast ausschließlich Klöppelspitzen. In Frankreich und den Niederlanden entstehen dann zahlreiche Spitzenzentren, Alençon, Argentan, Sedan mit Bevorzugung der Klöppelspitze in Verbindung mit der alten Posamenterie, bis schließlich die Spitzenindustrie fast ganz auf Brüssel und Brügge übergeht und hier bis in die neueste Zeit nach den Vorlagebüchern traditionell und technisch vorzüglich gepflegt wird. Die schönsten Spitzen dürften die alten Venetianer sein, die kostbarsten die französischen der Zeit des Sonnenkönigs. Am höchsten bezahlt wird am Kunstmarkt die Spitze der italienischen Renaissance.

Türkische Kunst

Zu den größten und gesuchtesten Kostbarkeiten der Kunst gehört der alte Orientteppich. Das ist nicht immer so gewesen. Es gab im vorigen Jahrhundert eine Zeit, die vom alten Orientteppich nicht recht etwas wissen wollte. Eine Minderzahl kunstsinniger Privatleute hielt zu ihm, der allgemeine Geschmack war eher geneigt, die Vorliebe der Renaissance und des Barock für den Orientteppich als eine Geschmacksverirrung zu verurteilen. Diese im Grunde kunstarme und kunstfremde europäische Kulturzeit hatte ein Vorurteil gegen alle Farbigkeit, die ihr in der Seele und in den Augen wehtat. Man erstrebte die Gleichmäßigkeit des Farbentones überall in der Kunst, und so verlangte man denn auch vom Teppich, daß er einfarbig und undurchdringlich sei, daß sich seine verschiedenen Farben allein in gleichmäßiges Grau oder Blau auflösen sollten. Überall gab es damals in Europa Teppichmanufakturen, deren Richtlinien dem Orientteppich entgegengesetzt waren, und auch von dem damals von den europäischen Händlern in seiner Heimat bestellten Orientteppich wurde verlangt, er solle sich so monotonen Gesetzen fügen. Die Folge davon war der jähe und traurige Niedergang des Orientteppichs, an dessen schlimmste Zeit sich unter uns wohl nur noch ganz wenige erinnern werden, unter dessen Folgen aber die orientalische Teppichfabrikation bis in die Gegenwart gelitten hat. Fremder Geschmack und nicht weniger das Eindringen von Anilinfarben drückten eine alte Kunst auf die Stufe eines rein mechanisch und fabrikationsmäßig flüchtig ausgeübten Handwerks herab.

Denn für den Orientteppich ist die Farbe einfach alles, sie ist seine Seele und sein Gesetz. Er will nicht Farben unter einem gemeinsamen Grundgedanken in einen gemeinsamen Haupttyp überführen, er setzt sie vielmehr ganz ähnlich wie ein impressionistisches Gemälde — der Sieg des Impressionismus war, nicht ohne tieferen Zusammenhang, auch wieder der Sieg des alten

Orientteppichs! — unvermittelt, wie sie in der Natur sind, nebeneinander und überläßt es, genau wie die Natur, dem Auge, in sich die farbigen Eindrücke zum zusammenschließenden Bilde zu vereinigen. Seine große Kunst, die Geheimsprache des Orientteppichs ist es, wie er dieser Aufgabe des Auges die Möglichkeiten und das technische Gerüst gibt. Er vereinigt in einem Teppichmotiv die stärksten Kontraste, das hellste Hell und das tiefste Dunkel, aber er weiß, daß das reine Nebeneinander der gleichmäßigen Motive im Auge nicht einen Zusammenschluß, sondern ein Auseinanderfallen des Gesamteindruckes zur Folge haben müßte. So baut er denn auf dem Untergrund einer fabelhaft sicheren und zweckmäßigen Zeichnung, die so durchaus ornamentaler Abstammung ist, daß sie im Laufe ihrer Entwicklung die Tiere und Pflanzen ganz ins Ornamentale umzwang, sein farbiges System auf; durch fortwährendes Umstellen der Farben innerhalb der einzelnen Muster — das ist die hohe Kunst des Webers — bringt es der Orientteppich fertig, durch die Kontraste die stärkste Farbigkeit aller Kunsterzeugnisse zu erzielen und das dabei mögliche Übergewicht einzelner Farben durch die Umstellung zugleich zu tiefster Harmonie abzuklären. Das alles ist natürlich nur bei alten Farben möglich. Die Natur der alten Farbe ist es, nicht im strengsten Sinne einfarbig zu sein, sondern eine Anzahl Farbentöne in sich zu schließen und zu ermöglichen. Das Geheimnis der „Valeurs" in der Malerei beruht auf dieser Eigentümlichkeit. Nicht anders als der alte Maler rechnet der alte Weber mit den „Valeurs", und das Überwiegen der Anilinfarben in der Teppichfabrikation hat, ganz abgesehen von anderen Dingen wie ihren Einfluß auf die Fäden, jahrzehntelang aus der Harmonie des alten Orientteppichs eine grelle Farbendissonanz gemacht, die ihrerseits wieder zerstörend auf die alte Reinheit des zeichnerischen Musters wirken mußte.

Dies alles ist nun glücklicherweise geraume Zeit hinter uns und ging zu Ende, als die Türkei selbst energisch die Regeneration ihrer ältesten und edelsten Kunstindustrie in die Hände

nahm. Die alten Muster wurden wieder als die hohen Vorbilder, die sie sind, anerkannt und nachgeahmt. Bis in die Wirktechnik hinein erinnern die neuen türkischen Teppiche an die große Zeit des mathematisch stilisierten Teppichs, und als der türkische Herrscher das berühmte Verbot der Anilinfarben für die Teppichfabrikation erließ, gebot er damit dem Verfall der Teppichkunst endgültig Einhalt und ermöglichte ihre glückliche Wiedergeburt.

Für Künstler und Kunstfreunde ist der orientalische Teppich ein durch keinerlei Surrogat zu ersetzender Kunstgenuß, eine Wohltat der Seele wie alle große Kunst, unsterbliche Schönheit. Diese Poesie des Orientteppichs zeigt sich in einem scheinbar sehr prosaischen Element, das doch zugleich ein recht sicherer Maßstab für den seelischen Wert eines Kunstwerks ist: in den Preisen. Es gibt nicht viele Dinge auf der Welt, die so teuer bezahlt werden, wie die Orientteppiche. Der große persische Jagdteppich im Besitz des Kaisers von Österreich wird auf etwa drei Millionen Mark gewertet, also etwa ebenso hoch wie das anerkannte Meisterwerk der europäischen Malerei: die sixtinische Madonna in Dresden. Allerdings würden nach unserm heutigen Gelde allein die zu seiner Herstellung zu zahlenden Arbeitslöhne 110000 M. betragen, von allen andern Kosten ganz abgesehen. Der Ardebilteppich im Viktoria- und Albertmuseum in London repräsentiert heute einen Wert von über eine Million Mark (das Museum konnte ihn noch vor 15 Jahren für 50000 M. erwerben). Mr. Yerkes in New-York hat seinerzeit für seinen „Heiligen Teppich" eine halbe Million anlegen müssen. Als die Sammlung Yerkes — wohl die wundervollste je dagewesene Privatsammlung von Orientteppichen — 1910 verauktioniert wurde, war der Preis von mehr als 100000 M. für einen alten Orientteppich durchaus kein vereinzelter Fall. Die Beispiele ließen sich noch leicht vermehren. Seither ist der alte Orientteppich in einer ständigen und schnellen Preissteigerung begriffen geblieben, die schließlich auch entschieden auf die guten Teppiche des 19. Jahrhunderts

übergriff. Auf den Auktionen des Weltkrieges sind gute, große Ferahan und Uschak unter 10000 M. für das Stück wohl kaum zu haben gewesen. Der Grund dieser hohen Preise für alte Orientteppiche beruht auf der Kostspieligkeit ihrer Herstellung wie auf ihrer Seltenheit. Man ist in unverständigen Zeiten mit dem kostbaren Material unglaublich umgegangen. Im orientalischen Hause ist der kostbare Teppich eine Weide für das Auge, er liegt an den schönsten Plätzen, aber man setzt ihn keineswegs der verderbenden Wirkung der Möbelstücke und ähnlichen Einflüssen aus. So ging denn der größte Teil des kostbaren alten Materials durch Unverstand verloren. Die verständigere Sammlerwelt stürzte sich mit Eifer auf den Rest, und die wenigen Magazine erstklassiger alter Orientteppiche in Konstantinopel und Italien sind so gut wie geleert. Viele der sachverständigsten Händler sind auch gerade in den letzten Zeiten des großen Sammelaufschwungs weggestorben. Der Orientteppich ersten Ranges ist heute ein mit Ehrfurcht und Liebe betrachtetes Museumsstück. Sehr viel hat zu dieser richtigen Einwertung der großen Teppichkunst auch die beginnende wissenschaftliche Beschäftigung mit der Teppichkunde beigetragen, die heute kaum 25 Jahre alt ist, und an der wiederum der deutschen Wissenschaft der Anstoß und der Löwenanteil gebührt (womit das Verdienst R. Martins gewiß nicht verkleinert werden soll). Die Aufgabe war keine leichte, direkte Anhalte fehlten so gut wie völlig, und aus Datierungen wie bei anderen Kunstwerken war, da der Teppich solche so gut wie gar nicht kennt (Orientalistendeutungen in dieser Hinsicht erwiesen sich als Irrtümer), nichts herauszulesen. Da erwuchs den Forschern ein großer Helfer an den alten Meisterwerken der europäischen Malerei. Auf den Gemälden der Italiener, vor allem in denen des früh mit der Türkei in starken Beziehungen stehenden Venedig, auf den Gemälden der Niederländer fielen die alten Orientteppiche auf. Eine bestimmte Abart wurde sogar wegen ihrer Häufigkeit auf den Werken Holbeins direkt Holbeinteppiche genannt. Sie fanden sich überall in den offiziellen Räumen

wie in den Bürgerhäusern, gestatteten Schlüsse auf ihre Zeit, Parallelen zu den noch vorhandenen Stücken und schließlich im Vergleich mit den noch in der neueren Teppichwirkerei fortwirkenden, wenn auch oft degenerierten Motiven Erkenntnis des Herkunftsortes oder besser des Herkunftskreises.

Natürlich dürfen wir uns durch das Errungene nicht darüber täuschen, daß die Geschichte des Orientteppichs noch als Ganzes im tiefen Dunkel liegt, und daß wir erst die vorläufigen Fäden durch das Labyrinth in den Händen halten. Immerhin ist doch schon eine gewisse Orientierung möglich. Wir können den orientalischen Teppich bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen, wo neben rein mathematisch dekorierten Teppichen der turkistanischen Nomaden die Türken Kleinasiens die erste Blüte der Teppichkunst herbeiführten. Ihre Teppiche, von denen noch drei Originale in der Moschee Ala ed-din in Konia liegen, und die wir sonst nur aus Bildern kennen, bestanden zunächst aus einfachen geometrischen Motiven. In diesen Motivenkreis tritt dann das Tier ein, hauptsächlich wohl Vögel, streng mathematisch stilisiert, zeichnerisch noch ungeschickt und schlicht in der Farbigkeit, die an norwegische Holzkunst, aber auch an die mittelalterlichen Wappentiere erinnern. Jedenfalls ergibt sich daraus schon so viel, daß die Teppichkunst von eigentlichen Türken und hier vom mathematischen Ornament ausgegangen ist, also genau von der gleichen Auffassung, zu der sie später, reifer und reicher geworden, wieder zurückkehrte. Ihre höchste Blüte haben dann die alten Orientteppiche im persischen Reiche erlebt. Die Höhenentwicklung eines großen, reichen und glücklichen Staates begünstigte eben den künstlerischen Prunk, der in der Natur des Teppichs liegt, es entstanden neben den kostbaren Wollen- die noch kostbareren Seidenteppiche, die fast die Arbeit eines Menschenlebens repräsentieren. Unter der Safiden-Dynastie löst sich das rein Ornamentale des Orientteppichs in einen wundervollen Reichtum und Taumel des Motivs und damit der Farbigkeit auf. Von dem in Verbindung stehenden Ostasien her dringt das ostasiatische Element ein; das Tschi,

das chinesische Symbol der Unsterblichkeit, wird als Ganzes und in das Wolkenband aufgelöst zum Hauptmoment des Arabesken neben dem mehr nationalen Motiv der Palmettenblume; seltsame ostasiatische Vögel und Tiere wie der Phönix, der Drache, das Kilin treiben sich zwischen ihnen umher — gejagt von Reitern. Ja sogar buddhistische Elemente, wie die drei Kugeln des Tschintamani, zeigen sich vereinzelt. Noch ist der Teppich in seiner zeichnerischen Grundlage streng symmetrisch, das Mittelfeld, an das sich beiderseits in der Länge zwei kleinere Felder anschließen, und die vier Eckfelder an der Borte, die meistens Ausschnitte des Mittelfeldes sind. Aber allmählich recken sich und strecken sich die in Arabesken eingeschnürten launischen Bestandteile, der Teppich wird zum farbenblühenden Wald oder Garten, in dem Reiter und Tiere umherjagen. Der großen Freiheit folgt dann um so strengere Beschränkung, die die einzelnen Tiere streng in Medaillons einfängt, sie bedeutet zugleich Erstarrung. Allmählich verschwinden Menschen und schließlich auch die Tiere, die Flora und die Arabeske bleiben übrig, der Weg geht über die sogenannten Polenteppiche zu den armenischen Teppichen. Kleinasien tritt in den Vordergrund der Teppichgeschichte. Im 16., vor allem im 17. Jahrhundert beginnen die Motive zu herrschen, die wir auch aus der Keramik als die spezifisch türkischen kennen. Der Smyrnateppich, der Vorfahr des späteren Uschak, will wieder entschieden zum mathematischen Ornament und der ihm entsprechenden Teppicheinteilung zurück. Er arbeitet wieder mit dem Mittelfelde, daneben aber auch mit Medaillons; der Gebetteppich mit der Nische und der stilisierten Ampel entsteht. Aber er legt sich nicht mehr einseitig fest. Die Menge der mathematisch orientalischen Formen füllt den Teppich auf sehr verschiedene Arten, die alle wohl jeweilig auf noch nicht näher bekannte Herkunft und Übung zurückgehen. Es entstehen Teppiche mit weißem und hellgelbem Grunde und seltsamen, ganz im ursprünglich kleinasiatischen Sinne stilisierten Vögeln, und bald setzt die rein geometrische Stilisierung ein, um von hier aus dann die unbe-

strittene Herrschaft über den ganzen Orientteppich anzutreten. Hierher gehören die Holbeinteppiche, die Sternmuster der wohl nicht mit Unrecht so genannten Damaskusteppiche und die ganzen alten Vorbilder, an die unsere moderne Teppichkunst vor allem wieder mit Glück angeknüpft hat, um feste Gesetze und einen sicheren Motivenschatz für ihre Wiedergeburt zu finden.

Steht schon die westeuropäische Kenntnis des Orientteppichs auf so unsicheren Füßen, daß der Forschung eben gerade erst die Aufklärung der primitivsten Abgrenzungen geglückt ist, so tappen wir über die wundervolle türkische Keramik, die sogen. Rhodusfayence, noch viel mehr im Dunkeln. Schon der Name Rhodusfayence ist irreführend, man müßte richtiger osmanische Fayence sagen. Als das Museum Cluny in Paris eine mehr als 500 Stück umfassende Sammlung osmanischer Fayence in Rhodus erworben hatte, führte diese der Katalog als Rhodusfayence in dem Irrtum an, daß nun auch Rhodus die Erzeugungsstätte sei. Heute ist das als falsch nachgewiesen, und wenn sich auch der Ausdruck Rhodusfayence erhalten hat, so wissen wir doch, daß diese schönsten und gewiß farbenfreudigsten Erzeugnisse der gesamten Keramik türkische Schöpfungen sind.

Aber mit dieser Aufklärung ist uns nicht viel geholfen. Noch fehlen uns fast alle Anhaltspunkte für die Verteilung der Fayence auf die einzelnen Gebiete und Städte der Türkei, nur die letzten Ausläufer der großen Keramikzeit, die anatolischen Fayencen, vermögen wir aus Teppichparallelen untrüglich zu bestimmen. So ist denn auch die deutsche Fachliteratur zur türkischen Keramik recht beschränkt: das beste finden wir in Otto v. Falkes Buch „Majolika" (geb. M. 2.50, 1917, bei Georg Reimer, Berlin). J. Lessing hat 1890 in Berlin als 2. Heft der Vorbilderhefte des K. Kunstgewerbemuseums die persisch-türkischen Fayenceteller des Museums veröffentlicht, und in dem großen Werke über die mohammedanische Kunstausstellung in München (Verlag Bruckmann) finden sich gute Abbildungen und wertvolle Informationen. Die anderen Völker besitzen kaum mehr Literatur.

Daß die bisherige mangelnde Kenntnis aber die außerordentliche Schätzung dieser schönsten aller Fayencen nicht beeinträchtigt, beweisen die Museen. Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt eine reiche Sammlung, besonders reich an aus Konstantinopel stammenden Fliesen, ebenso das Bayerische Gewerbemuseum in Nürnberg und das Düsseldorfer Gewerbemuseum. Was ist dieser bescheidene Besitz freilich gegen das Heimatland, die Türkei, die reichen Fayenceschätze Konstantinopels in den Moscheen Rustem Pascha, Mehmed Pascha, Piali Pascha, Takedschi, in den Türken Schazade, Selim II., Murad III., dem Bagdad-Kiosk des alten Serail, der Selimmoschee in Adrianopel und den kleinasiatischen Moscheen in Skutari, Nicäa, Brussa, Damaskus!

Auf den Berliner Kunstauktionen kommen türkische Fayencen verhältnismäßig selten in erstklassigen Stücken vor, wo dieses aber geschieht, erzielen sie außerordentliche Preise, wie die 3700 M. für eine Vase des 16. Jahrhunderts und die 1100 M. für einen Krug des 17. Jahrhunderts auf der berühmten Lanna-Auktion beweisen, die auch für Schüsseln des 16. und 17. Jahrhunderts immerhin 325—450 M. für das Stück brachte.

Die sogenannte Rhodusfayence ist, wie auch die Mehrzahl der persischen Fayencen, fast durchwegs eine Fayence mit Malerei unter durchsichtiger Glasur, während das Kennzeichen der ausgesprochenen europäischen Fayence gerade die undurchsichtige Glasur ist. Sie baut ihre wunderbare, im Gegensatz zur persischen Einfarbigkeit stehende Vielfarbigkeit auf meist weißem Grund auf. Das klare, ungetrübte, reine Weiß dieses Grundes ist eine Möglichkeit, die alte türkische Fayence aus der modernen Fayence heraus zu erkennen, der das ungetrübte Weiß nicht mehr gelingen will. Die Farben Blau, Grün und Violett in den verschiedenen Abarten teilt die türkische Fayence mit der persischen Verwandtschaft, eine Farbe aber hat sie als ihr wesentliches Eigentum in die Fayence neu eingeführt: das von ihr so geliebte Rot, an dessen virtuoser Verwendung man

sie erkennt. Neben dem Rot gehören die schwarzgrauen Umrißlinien zu den Eigentümlichkeiten der türkischen Fayence. Es ist zu bemerken, daß die Fayence von Syrien (Damaskus), wie sich aus den Fliesen, aus deren Fundorten man nur durch Vergleichung die einzig bisher möglichen Schlüsse auf die Fayenceherkunft ziehen kann, ergibt, gerade auf das türkische Rot zugunsten des Manganvioletts verzichtet.

Zweifellos ist Persien der keramische Lehrmeister der Osmanen gewesen, sie haben von ihm die Arabeske und das Rankenwerk übernommen, aber sie haben wie in der Farbe, so auch in der Dekoration ein eigenes und selbständiges Element hinzugefügt, das ein sicheres Erkennungszeichen gerade der türkischen Fayence geworden ist: die Blumenmuster. Die charakteristischen Blumen der türkischen Fayenceflora, die über alles geliebte Nelke, die Tulpe und die Hyazinthe, mit denen die türkische Fayenceflora natürlich keineswegs erschöpft ist, sind ausschließlich der türkischen Fayence eigentümlich, während die anderen Blumen von der persischen Fayence weit naturalistischer aufgefaßt werden als in der Türkei. Hingegen bieten die türkischen Teppiche eine gewisse Parallele zu den Fayencen. Auch in ihnen finden wir vom 16. Jahrhundert ab diese Blumen in mehr oder minder erkennbarer Stilisierung verwandt. Im übrigen haben ja auch die Türken gerade diese drei Blumen aus Turkestan nach Europa gebracht, wodurch sich auch ihre neue Note im Kunstgewerbe einigermaßen ethnographisch erklärt.

Eine gewisse Unklarheit wird sich der Unterscheidung überall dort entgegenstellen, wo sich ihr sogen. türkische Fayencen mit chinesischen Motiven darbieten. Obwohl das türkische Kunstgewerbe sicher auch von dem persischen, das damit sehr arbeitet — man denke nur an den chinesischen Einfluß auf den Perserteppich —, die Verwertung chinesischer Motive übernahm, faßten diese doch in der türkischen Fayence nie rechten Boden, und gerade darum wird, zunächst wenigstens, hier oft fast kaum zu unterscheiden sein, was persisch und was türkisch ist. Sicher ist nach der neuen Forschung eines: Rhodus, noch vor nicht all-

zulanger Zeit als die eigentliche Heimat der türkischen Fayence angesehen, ist das keineswegs, sondern seine Töpferei hat erst nach der Eroberung durch die Türken, durch den Einfluß der türkischen Fayence (1522), den Aufschwung zur Kunstfayence genommen. Die frühere europäische wissenschaftliche Literatur, vor allem die französische, behauptete in völliger Verkennung der historischen Entwicklungstatsachen just das Gegenteil und datierte von 1522 ab den Verfall der rhodensischen Töpferei! Auch für Ägypten läßt es sich aus der Verwendung von Fayencefliesen zum Bau nachweisen, daß von einer künstlerischen Fayence hier erst seit der Eroberung durch die Türken (1516) die Rede sein kann. So ist denn das Endresultat, daß die türkische Fayence nicht die Tochter, sondern die Mutter aller dieser mit ihr in engen Beziehungen stehenden Fayencen ist. Die Blütezeit des osmanischen Reiches unter Soliman dem Großen (1520—1566) ist auch die Blütezeit der türkischen Fayence, vor allem, was die Gefäße betrifft, deren Glanz und Schönheit später nie wieder erreicht wurde. Im 17. Jahrhundert findet die türkische Fayence (Stambul und Kairo) in den Fliesen ihre größte Stärke, gegen Ende des 17. Jahrhunderts, da Europa an der türkischen Fayence Geschmack findet und in Italien (Candiana bei Padua) eine Fabrik für türkische Fayence entsteht, beginnt die osmanische Keramik für den Export zu arbeiten, wir finden, ähnlich wie beim orientalischen Kunstgewerbe dieser Zeit überhaupt, europäische Wappen und europäische Motive, und diese Arbeit führt denn hier wie überall im 18. Jahrhundert zum beginnenden Verfall, zu einem Überwiegen des galanten europäischen Einflusses, der die osmanische Eigenart der nationalen Fayence allmählich zerstört. Man kann sagen, was die türkische Fayence in dieser Zeit an stofflicher Mannigfaltigkeit gewinnt, verliert sie an Feinheit und Reinheit, an Sorgfalt und Dauerhaftigkeit der Arbeit, ganz ähnlich wie bei den Teppichen vernichtet die einsetzende Groß- und Exportindustrie die künstlerische Gestaltung der Einzelheit zugunsten schnelleren und damit rentableren

Fertigwerdens. Diese Strömung zeigt sich nicht nur in der Gefäßfayence, sie zeigt sich noch deutlicher erkennbar in der Fliesenkeramik. Die türkische Fayencefliese ist aufs engste mit der türkischen Architektur verbunden, aus der Geschichte der türkischen Architektur können wir zugleich die Geschichte der türkischen Keramik ablesen, und als im 18. Jahrhundert die europäischen Architektureinflüsse die nationale türkische Architektur zu zerstören beginnen, untergraben sie damit zugleich die nationale türkische Fayence.

Auf den deutschen Markt gelangen von der türkischen Gefäßfayence fast ausschließlich runde Schüsseln und Teller, selten Kannen und Kummen, noch seltener die eigenartigen großen Humpen, fast gar nicht die langhalsigen Flaschen und die Moscheenlampen.

Das wäre so ziemlich das Wesentlichste, was sich in Kürze über unsere Kenntnis der türkischen Keramik sagen läßt. Unsere Schätzung beruht vorläufig mehr auf ästhetischem Verständnis als auf wissenschaftlicher Kenntnis. Aber die unermüdliche Forschung Deutschlands darf hoffen, auch hier noch genau so zu sicheren Grundlagen zu kommen, wie sich das Dunkel der Geschichte des Orientteppichs allmählich vor unseren Blicken aufzuhellen beginnt.

Ostasienkunst

Nicht ohne Absicht wurden in den vorangegangenen Kapiteln die ostasiatischen Erzeugnisse der Graphik, der Keramik, der Metallkunst ausgeschaltet, um heute am Schluß zusammenhängend kurz berührt zu werden. So viel auch geredet und geschrieben worden ist, unleugbar bleibt es bestehen, daß wir früher durchwegs ostasiatische Kunst unter europäischen Gesichtspunkten gesammelt haben und dies trotz mancher besseren Orientierung auch noch heute tun. Die europäischen Völker haben eine große Kulturgemeinsamkeit; so verschiedenartig sich die Kunstströmungen bei ihnen äußern mögen, der Unterstrom ist doch immer der gleiche, und aus ihm finden sich die Übergänge zur volksindividuellen Erscheinungsform. Nichts von all dem trifft für unser Verhältnis zu Ostasien zu. Die Seele des Chinesen, die Seele des Japaners sind uns heute nicht minder fremd als sie es früher waren. Und darum sind ihre Künste nicht unsere Künste. Sie haben uns außerordentlich beeinflußt — im 18. Jahrhundert China, im 19. Jahrhundert Japan —, aber wir mußten sie doch immer erst in unsere Sprache übertragen, um unserem Interesse die Sammlerform zu geben. Und es ist mehr als zweifelhaft, ja man möchte beinahe sagen, es ist ausgeschlossen, daß diese Übersetzung die richtige ist. Gerade das, was wir früher am leidenschaftlichsten bewunderten, war und ist doch Exportkunst. Die europäischen Händler haben zu allen Zeiten derartige Kunst fabrizieren lassen, die uns heute durch das Alter ehrwürdig und echt erscheint. Der Ostasiate in seinem Haus mit den beweglichen Wänden, die ganz im Gegensatze zum Sinne unserer Wohnungswand keinen Schmuck vertragen, mit den geringen Füllungen seines Zimmers, die ästhetisch vollendet sind, wird immer ein uns wesentlich fremder Mensch sein. Damit aber auch sein Kunstgeist. Seine Ästhetik ist nicht unsere Ästhetik. Es sei bloß daran erinnert, wie tief Japan den Farbenholzschnitt ursprünglich verachtet hat und im Grunde noch heute gering schätzt.

Darum muß betont werden, daß kein Sammeln gefährlicher, schwieriger, ja unmöglicher ist als das Sammeln ostasiatischer Kunst. Eigentlich hat hier zum Sammeln nur der ein Recht, der Sprache und Volk durch jahrelanges Studium, wenn auch nicht genau, so doch genauer kennt. Jeder andere ist immer nur ein exotischer Liebhaber, und die Befürchtung muß ausgedrückt werden, daß alle Grundzüge, die man für Ostasien-Sammeln geben kann, nur das Reden eines Blinden von der Farbe sind.

Gewarnt soll jedenfalls werden vor der Datierung der chinesischen Bronzen in den Katalogen, für die es gewisse Anhaltspunkte überhaupt nicht gibt. Die Technik ist eine ziemlich konstante gewesen und das wesentliche Unterscheidungsmerkmal ist die Ornamentik. Die große Plumpheit der frühen Formen beweist das primitive Zeitalter ihrer Entstehung, aber auch diese Formen sind sehr häufig nachgemacht worden. Man kann vielleicht sagen, daß in den ersten tausend Jahren vor Christi die Wellenlinie und das plumpe Tier vorherrschten und zwar durchwegs in Streifen, während die Jahre 200 vor bis 200 nach Christi das ganze Leben in den Bereich ihrer Darstellung bringen und damit die gesamte Fläche überziehen. Im ersten Jahrtausend nach Christi herrschen gerundete Linien, von 1300 bis 1600 zeigt sich ein gewisser Realismus, der später in eine Spielerei mit dem Detail übergeht. In den Gefäßen zeigen sich gewisse Unterschiede, Wasser- und Weingefäße treffen wir vor der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends kaum an, Löwenfüße noch später und buddhistische Darstellungen sind erst nach dem Eindringen des Buddhismus in China, also im frühen Mittelalter, entstanden. Alle primitiven Vögel sind etwa um Christi Geburt herum, die weichlichen Pflanzenmotive treten erst nach dem Mittelalter auf. Die Detailarbeit der Spätzeit zeigt sich darin, daß bei den Arbeiten der zweiten Jahrtausendwerke die Ornamente stark herausgearbeitet, gewissermaßen aufgesetzt erscheinen, während sie bei den alten Arbeiten in der Fläche aufgehen. Heute werden alle Stile durcheinander und miteinander gearbeitet, vor allem für den Export. Am höchsten schätzen wir

wohl von China die keramischen Arbeiten. Bei der Fülle der Keramik, die auf Bestellung europäischer Händler angefertigt wurde und noch immer angefertigt wird, kann niemand, der nicht das genaueste Spezialstudium im Lande selber durchgemacht hat, meines Erachtens zwischen geschickter neuer Arbeit, natürlich nicht der gröbsten Exportware, und einem alten Stück unterscheiden. Von dem sogenannten alten Blau ist kein einziges wirklich unbestreitbar echtes Stück mehr nachzuweisen, und wir dürfen nicht vergessen, daß China auch nicht einen Bruchteil des alten China fabrizieren konnte, das es allein in einem europäischen Großstaat gibt, und daß hier etwa dreiviertel der späteren Großfabrikation hergehören müssen. Das Steinzeug bevorzugt grüne Glasuren, unter denen der Ton, da das chinesische Steinzeug im Durchschnitt weich ist, graviert wurde. Neben den grünen sind die bläulich-grauen Glasuren besonders häufig, als selten werden die weißen Glasuren geschätzt. Seit etwa 1400 finden sich häufig Zeitmarken auf dem Boden der Stücke, die Siegel der Kaiser, das Steinzeug wird stark farbig und die Reliefs darauf werden plastisch gearbeitet. Den Höhepunkt hat das Reliefsteingut im 16. Jahrhundert. Wie das Steingut ein weiches Steingut ist, so ist auch das chinesische Porzellan im Gegensatz zum europäischen harten Porzellan ein weiches, selten mit einer Glasur, auf der gemalt wird, wie das europäische Porzellan, sondern wie unsere Fayence fast durchwegs mit durchsichtiger Glasur und Unterglasur-Malerei. Das chinesische Porzellan ist darum viel empfindlicher als das europäische, aber auch unendlich farbenreicher. Die kaiserlich chinesische Porzellanmanufaktur ist in der Provinz Kiangsi, deren Hauptstadt in der großen Porzellanzeit des 18. Jahrhunderts über eine Million Einwohner hatte. Sehr selten sind die weißen Porzellane, die lediglich Ornamente und Reliefs aufweisen. Die dickglasierten elfenbeinfarbenen sind schon häufiger. Am schönsten sind natürlich diejenigen farbigen Porzellane, die ganz der Natur des Porzellans entsprechen und nicht mit technischer Geschicklichkeit versuchen, fremde Materialien wie Lack oder Leder nach-

zumachen. Der chinesische Porzellanmaler bemalt das Gefäß, glasiert es dann und beides wird gemeinsam gebrannt, das gibt die Eigenart, das gewissermaßen Gläserne der chinesischen Porzellantöne an. Zu uns kommen am häufigsten die blauen chinesischen Porzellane, die auch unser europäisches Porzellan am stärksten beeinflußt haben; so haben wir die Granatäpfelmalerei (Delft) übernommen und nennen sie hausbacken und mißverständlich Zwiebelmuster. Unsere Kunde vom Porzellan Chinas geht ernsthaft kaum über das 16. Jahrhundert zurück, wo die ersten Kaisermarken auftauchten. Die schönsten Porzellane, blau, rot, geflammt, entstehen in den letzten 20 Jahren des 17. Jahrhunderts, vielleicht nach alten, verloren gegangenen Mustern. Im 18. Jahrhundert erlebt auch China sein Rokoko, aus blau wird lila, aus rot rosa, während das 19. Jahrhundert die alten Stile imitiert. Das japanische Porzellan ist eine glatte Nachahmung des chinesischen Porzellans, ein infolge der europäischen Nachfrage entstandenes Produkt, das von Anfang des 18. Jahrhunderts an exportiert und in Japan sebst nicht übertrieben geschätzt wird. Es ist vor allem das sogenannte Imari-Porzellan, milchiges Porzellan, das mit verschiedenen Farben, unter denen starkes Rot vorherrscht, sparsam dekoriert wird. Die japanische Töpferei ist dem japanischen Porzellan sehr überlegen. Ihre Formenwelt ist klein, die gleichen Töpfe und Vasen werden immer wieder auf der Töpferscheibe gedreht. Was diese Gefäße auszeichnet, ist der prachtvolle Geschmack ihrer Glasuren, die alles in Ton vorgebildet haben, was wir heute im Glase nachbilden. Als den Höhepunkt japanischer Kunst müssen wir die Lackarbeiten ansehen. Vor allem die Goldlackarbeiten. Hier wird das Holz grundiert, der Lack wiederholt aufgestrichen und getrocknet und nach seinem Abschleifen auf der letzten feuchten Schicht mit echtem Goldstaub aufs sorgfältigste behandelt; zu plastischerer Wirkung werden auch Goldplättchen aufgetragen. Die Einlagen der verschiedenen Materiale wie Perlmutter und Silber helfen wundervoll raffinierte Arbeiten herstellen, die schönsten im 16. Jahrhundert (Genroku) und Ende des 17. Jahr-

hunderts. Der größte Lackmeister ist Korin, dessen Leben das beste Beispiel für jene Kunst ist, der die Inros, die wunderschönen japanischen Dosen angehören. Er war ein vornehmer Herr aus reicher Familie, dem seine Kunst Lebensbedürfnis war. Wir dürfen nicht vergessen, daß dem Asiaten jeder kunstgewerbliche Gegenstand Gebrauchsgegenstand ist, aber in dem Sinne, daß er ihn zur Benutzung aus sorgfältiger Verhüllung hervorholt und nach der Benutzung wieder sorgfältig verhüllt. So gilt es denn für besondere Pflicht des ästhetischen Teefreundes, bei den Teegesellschaften jedesmal ein neues schönes Kunstwerk zu benutzen, und dieser Sinn der Gebrauchskunst hat die ostasiatische Kunst zu solcher Höhe gestaltet. Befestigt werden die Lackdosen am Gürtel mit kleinen künstlerisch verzierten Knöpfen, den sogenannten Nezukes. Sie sind ein besonders beliebtes Sammlerobjekt für Europäer geworden und überschwemmen in endlosen Kopien unseren Kunstmarkt. Die kleinen vollrunden oder halbrunden Plastiken aus Buchsbaum, Elfenbein oder Horn dürften überhaupt nicht vor dem Jahre 1600 aufgetaucht sein, so daß wir frühere Arbeiten glatt als — spätere Arbeiten bezeichnen können. Die üppigste Blüte erlebt diese Kunst, die erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts Vollendetes schafft, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, deren Fülle sich kaum übersehen läßt. Schätzen wir schon die japanischen Schwerter sehr hoch, so ist das japanische Schwert-Stichblatt neben dem Nezuke zu einem besonderen europäischen Sammlerobjekt geworden. Dieses Stichblatt, Tsuba genannt, soll wie unser Degenknauf die Hand des Fechters schützen. Die Stichblätter wurden bereits im 15. und 16. Jahrhundert reich mit flachen Reliefs verziert. Auch finden wir flache Einlagen von Bronze, Silber und Kupfer, hauptsächlich Wappen. Am höchsten geschätzt werden die Stichblätter der Gotoschule, deren klassische Werke wir im 18. Jahrhundert antreffen.

Die Namen dieser ersten Gotos finden wir auf ihren Arbeiten, sie haben in sehr reicher Weise das Gold verwendet und Drachen und Löwen bevorzugt. Erst um 1620 treten auch

Heldenfiguren mit ſtarker Silberbenutzung auf. Die erſten landſchaftlichen Stiliſierungen entſtehen um dieſe Zeit. Das 18. Jahrhundert iſt beſonders reich in der Darſtellung, die Arbeiten des 13. und 14. Goto ſind vielleicht die bedeutendſten, aber ſie bereiten in ihrem Luxus auch bereits den Verfall vor. Die Schwertſtichblätter etwa von 1770 an ſind reine Schmuckgegenſtände, deren üppige Ornamentik das Schwert nicht mehr zum Gebrauche beſtimmt. Wie unklar übrigens alle unſere Begriffe über oſtaſiatiſche Kunſt ſind, mag nur an dem einen Beiſpiel erörtert werden, daß alle Fachleute bis zur Gegenwart die Gotos als den Gipfel der japaniſchen Stichblattkunſt preiſen, während ſie der neueſte Forſcher, Kümmel, überhaupt nicht gelten laſſen will, ſondern nur die Stichblätter der japaniſchen Provinzen des 16. Jahrhunderts.

Bibliophilie

Eine abseitige Stellung gegenüber allen anderen Sammelgebieten nimmt die Bücherliebhaberei ein. Sie geht, wenigstens ihrem Ursprunge nach, nicht von der ästhetischen Wertung aus, wie alle andern Sammelgebiete, sondern vom Geistigen, vom Inhalt. Damit wird sie scheinbar jedem leichter zugänglich als ein Gebiet des reinen Kunstsammelns, und so ist denn auch die Bücherliebhaberei unendlich verbreiteter als alles andere Sammeln. Der Bücherliebhaber in seiner reifen Form ist ein Liebhaber des Inhalts um seiner selbst willen. Er möchte das geistige Erlebnis aller Zeiten und aller Völker um sich häufen und unter diesen Schätzen als ein glücklicher Besitzender leben und lustwandeln. Dieser gelehrte Bücherfreund hat mehr als jeder andere Sammler für den normalen Menschen etwas vom Narren, weil die wahren Werte seiner Lust sich materiell so schwer zugänglich bieten. In Wahrheit steht gerade er unter allen Sammlern dem Künstler am nächsten, weil es ihm gleich diesem am meisten auf die Seele der Dinge ankommt. In dieser Liebe zum Geistigen, zum Seelischen liegt der hohe Wert alles echten und gefühlsreinen Bücher sammelns, und ich möchte sagen, für mich ist auch heute im Zeitalter der Luxusdrucke derjenige ein mäßiger und dem Sinne des Buches meilenfern stehender Sammler, der etwa einen Luxusdruck teuer bezahlt, während ihm in der Bibliothek noch die große Weltliteratur von Firdusi bis Goethe fehlt. Bücher lieben heißt nicht einen schönen Einband oder eine geringe Auflage lieben. Wer von diesem Standpunkt ausgeht, ist kein Kunstsammler, sondern ein Raritätensammler. Man kommt auf solche mißmutige Gedanken, wenn man viele bibliophile Auktionen der letzten Jahre betrachtet. Da kommen die schönsten Luxusdrucke in einer Unberührtheit, oft unaufgeschnitten auf den Markt, die für den psychologisch Betrachtenden etwas unendlich Komisches hat. Bücher, die wir nicht lesen, sind genau so wertlos für uns, wie Kunstwerke, die wir nicht ansehen. So

werden Bibliotheken versteigert, die Tausende von Bänden umfassen und darunter eine Anzahl der allerüberflüssigsten Dinge, während auf allen Gebieten der wirklichen geistigen Arbeit Unentbehrliches einfach fehlt. Man soll sich hüten, seine Bibliothek zu einer Buchhandlung für Luxusdrucke zu machen, anstatt zu einer Bildungsstätte des Geistes.

Die erste vollständig datierte Bibel ist 1462 in Mainz durch Gutenberg und Fust fertiggedruckt worden. Als das erste gedruckte Buch gilt sie für das kostbarste Buch überhaupt; das letzte von ihr 1911 in der Londoner Huth-Auktion auf den Markt gelangte Exemplar wurde mit 116000 M. bezahlt. Eigentlich noch früher gedruckt ist das Psalterium, das erste, und als Druck wunderbar schöne, datierte Buch. Es würde heute wohl beinahe eine Viertelmillion kosten. Die erste Folio-Ausgabe der Werke Shakespeares ist zuletzt mit 72000 M. bezahlt worden. Das erste Gesetzbuch der Vereinigten Staaten von 1648 wird auf 100000 M. geschätzt. Etwa halben Wert hat ein Unikum, die einzige vollständige Ausgabe von Shakespeares „Venus und Adonis". Liebhaberei spielt auch ihre Rolle, so schwärmt jetzt Amerika für Dickens und zahlt Zehntausende für seine Erstdrucke. Und wir dürfen vielleicht nicht ohne Unrecht annehmen, daß nach weiteren 10 Jahren die achtbändigen Goeschenschen Erstausgaben der Werke Goethes gleichfalls in die Tausende gestiegen sind. Kürzlich ist für die von Hosemann illustrierte Gesamtausgabe der Werke von E. Th. A. Hoffmann, allerdings in Luxusbänden, bei der Auktion Seiler der geradezu irrsinnige Preis von 900 M. bezahlt worden. Ich selbst habe sie vor etwa 10 Jahren durch den Buchhandel vom Verleger Reimer, der damals noch einige Exemplare hatte, bezogen und bin immer mit ihr sehr unzufrieden gewesen, weil sie unglaublich erbärmlich und liederlich gemacht ist. Sie ist übrigens nicht einmal sehr selten, denn die Auflage war sehr groß.

Die Liebe zum Buch, die eben die Grundlage der Bücherliebhaberei ist, darf beim echten Bücherliebhaber niemals in einer so sinnlosen Weise ausarten. Gewiß ist es eine Kulturfreude,

die Werke großer Meister in den Erstausgaben zu besitzen und das Streben nach Erstausgaben ist darum eine durchaus berechtigte Sehnsucht jedes Bücherfreundes. Jedes Werk hat nicht nur in seinem geistigen Habitus, sondern auch in seiner äußeren Aufmachung etwas von einem Ausdruck der Zeit, in der es entstand, und solches gleichzeitig innerlich und äußerlich genießen zu können, verrät Kultur und ist es auch. Und es ist auch ein erstrebenswertes Sammlerziel, einen der 25—30000 Erstlingsdrucke, der Inkunabeln, zu besitzen, die das 15. Jahrhundert in ganz kleinen Auflagen hervorbrachte. Unter ihnen sind wieder die überhaupt ersten Ausgaben besonders geschätzt. Auch Unika, einzige Exemplare vernichteter oder verschwundener Bücherauflagen, erlangen mit Recht hohe Preise. Keineswegs will sich ein Protest, der sich nur gegen törichte Ausartungen richten sollte, auf das Sammeln von Luxusausgaben überhaupt erstrecken. Ein Buch ist nicht nur Geist und Seele, es hat auch einen Körper, und je vollendeter jeder Körper gestaltet ist, je gewählter das Papier, je schöner und sorgfältiger der Druck, je durchdachter und vollkommener der Einband ist, in desto höherem Grade steigt auch das Buch von einem bloßen Bedürfnis sachlich zu einem Kunstwerk empor. Was die neueren Verleger in dieser Beziehung geleistet haben, wie es ihnen gelang, das im 19. Jahrhundert auf den Hund gekommene Buch zu einer der alten Kunst ebenbürtigen Höhe heraufzubringen, soll nicht vergessen und verkannt werden. Nur vergessen wir bitte auch eines nicht: das alte Buch, von dem es nur wenige Exemplare gibt, ist entweder aus Notwendigkeit in einer geringen Auflage gedruckt oder durch Zeit und Unglück dezimiert worden. Der moderne Luxusdruck hingegen ist oft ein Geschäftsunternehmen, in seiner kleinen Auflage steckt neben der sachlichen Kunstfreude nicht selten eine weniger schöne Spekulation auf den Snobbismus. Der geschäftstüchtige Verleger macht dann die Auflage klein, um den Preis unverhältnismäßig groß zu machen. Es werden heute Bücher verfertigt, um schnell vergriffen zu sein und eine entsprechende Preissteigerung im Buchhandel durchzumachen, die Antiquare

kaufen einen großen Teil der Auflage sofort auf und die Steigerung setzt unendlich schnell ein. Wir wollen nicht zu Narren des Luxusdrucks werden, wir wollen das gute Buch, das Buch als Kunstwerk, und wir wissen recht wohl, daß wir ein Meisterwerk des Druckers und des Binders höher bezahlen müssen, als ein Reklameheft. Aber das darf nicht in einer Weise entarten, daß über äußerlichen Dingen die geistige Grundnote des Bücherſammelns völlig verloren geht.

Eines sei hier ein wenig ausgeschaltet, das ist der Einband. Der Einband — eigentlich ist nur der Handeinband ein Einband! — ist ein selbständiges, individuelles und einziges Kunstwerk an sich. Er verlangt genau so seine großen Preise wie jedes andere Einzelkunstwerk. Schöne Handeinbände zu besitzen, ist Kultur großen Stils, ist ein Kunstsammeln, das das Bücherſammeln künstlerisch höher führt und dem merkwürdigerweise in Deutschland noch ziemlich geringes Verständnis entgegengebracht wird. Was für eine wunderbare Kunst des Bucheinbandes hat nicht die Renaissance besessen! Daß heute für Einbände von Grolier, dem größten Binder, der Schatzmeister Franz I. war, Zehntausende bezahlt werden, ist gewiß horrend und übertrieben, aber kostbar und schön bleibt die Arbeit dennoch. Diese gepreßten Lederdecken, die ja auch der große König Matthias Corvinus so liebte mit ihrer künstlerischen Flächengliederung, ihren prachtvollen Einlagen und Pressungen, stehen ebenbürtig neben den Meisterwerken jedes anderen Kunstgewerbes. Neben Grolier sind es in jener Zeit Majoli und Tory, die Meisterwerke schaffen, am Ende des 16. Jahrh. treffen wir die ausgezeichneten Gebrüder Eve, im 17. Jahrh. le Gascon, Dufouil, Boyet, alles Meister, deren Einbände heute bis 10000 M. kosten, und im 18. Jahrh. die gleich hoch bezahlten Padeloup und die prunkvollen Deromes. Die größten Meister des Bucheinbands sind die Franzosen. Als in neuster Zeit die Kultur des Handeinbands wieder auflebte, führten die Engländer mit Cobden-Sanderson an der Spitze, heute haben auch wir vorzügliche Handbinder, wie Sonntag in Leipzig und die Binder des Jakob Krause-Bundes.

Literatur

Aus dem Leserkreise der ersten Auflage dieses Buches wurde an den Verfasser vielfach mit der Anregung herangetreten, deren kurze literarische Hinweise zu einer umfassenderen Bibliographie zu erweitern. Dieser Anregung ist hier nunmehr Folge gegeben. Natürlich mußten dafür Grundsätze maßgebend bleiben, die vor allem den Leserkreis gerade dieses Buches berücksichtigen. Es war weder an eine Vollständigkeit zu denken, noch konnte es dem Verfasser darauf ankommen, einen umfassenden Beweis fachlicher Belesenheit anzutreten. Ferner sind grundsätzlich nur in deutscher Sprache erreichbare Werke aufgenommen worden, und Zeitschriftenaufsätze wurden aus dem gleichen Grunde der sachlichen Bestimmung des vorliegenden Buches, so wichtig sie oft auch sein mochten, von vornherein ausgeschieden. Der Grundgedanke war, für die Bibliothek des Kunstsammlers bei aller nicht zu vermeidenden Subjektivität in diesem Kapitel die gleiche Anregung zu leisten, die ihm die vorangegangenen Kapitel für die verschiedenen Sammelgebiete bieten wollen. Wie weit dies gelungen ist, wird der Leser zu entscheiden haben.

Allgemeines:

Architektur und Kunstgewerbe des Auslandes (bisher erschienen 1. Bd.: Alt-Holland, 2. Bd.: Alt-Dänemark). Delphin-Verlag, München.

Stefan Beißel, Gefälschte Kunstwerke. Freiburg 1909.

Brinckmann, Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe (zugleich kurze Geschichte des Kunstgewerbes). Hamburg 1898.

B. Bucher, Katechismus d. Kunstgeschichte, Webers Katechismen.

J. Burckhardt, Cicerone. 9. Auflage, bearbeitet von Bode. Leipzig 1904.

Fritz Burger, Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit. München 1919.

E. Cohn-Wiener, Entwicklungsgeschichte der Stile (Teubner).
A. Donath, Psychologie des Kunstsammelns. 2. Auflage. Berlin 1917.
Dvorak, Katechismus der Denkmalspflege. Berlin 1917.
Konrad Fiedler, Schriften über Kunst. München 1916.
E. Firmenich-Richarz, Die Brüder Boisserée als Kunstsammler. Jena 1916.
A. Furtwängler, Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit. München 1899.
Gerstenberg, Sondergotik. München 1918.
Graesse-Jännicke, Kunstgewerbl. Altertümer und Kuriositäten. 14. Auflage. Berlin 1916.
Groß, Der Raritätenbetrug. Berlin 1901.
R. Hammann, Ästhetik (Teubner).
A. Hildebrand, Das Problem der Form. Straßburg 1910.
Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst. Wien 1898.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin. Illustr. Führer. 3. Auflage. Berlin 1917.
Guenther-Koch, Kunstwerke und Bücher am Markte. Eßlingen 1915.
E. Kroker, Archäologie. 2. Auflage. (Webers Katechismen).
G. Lehnert (Herausgeber), Illustr. Geschichte d. Kunstgewerbes. Berlin (ohne Jahr).
Alfred Lichtwark, Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Berlin 1906.
Mekauer, Wesenhafte Kunst. München 1920.
Märker, Lebensgefühl und Weltgefühl. München 1920.
Rathgen, Die Konservierung von Altertumsfunden. 2. Auflage. Berlin 1915.
J. von Schlosser, Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance. Leipzig.
Semper, Der Stil. Nur antiquarisch.
H. Taine, Philosophie der Kunst. Jena 1902.
Thieme-Becker, Allgem. Lexikon der bildenden Künstler vom Altertum bis zur Gegenwart. Leipzig seit 1907.

J. Woelfflin, Kunstgesch. Grundbegriffe. München 1915.
Worringer, Abstraktion und Einfühlung. München.

Malerei:

Berenson, Ital. Kunst. Ders., Die flor. Maler. Nur antiqu.
W. v. Bode, Die Altmeister der holl. und vläm. Malerschulen. Leipzig 1917.
Lothar Brieger, Die Altmeister der deutsch. Malerei. 10. Taus. Berlin 1913.
Fritz Burger, Die deutschen Meister der Schackgalerie. München 1920.
Derselbe, Cézanne und Hodler. München 1920.
J. Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Leipzig 1869/76.
Dieselben, Geschichte der altniederländischen Malerei. 1875.
Delphin-Kunstbücher. Delphin-Verlag, München.
Detmold, Anleitung zur Kunstkennerschaft (Satire). Reclam.
Max J. Friedländer, Von van Eyck bis Breughel. Berlin 1917.
Th. v. Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde. 2. Auflage. (Webers Katechismen) 1904.
Curt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutsch. Malerei. München 1916.
H. de Groot, Beschreibendes und krit. Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. 1907.
R. Hamann, Frührenaissance der ital. Malerei. Jena 1909.
E. Heidrich, Altniederländische Malerei. Jena 1910.
Derselbe, Altdeutsche Malerei. Jena 1910.
Jahrbuch der Bilder- und Kunstblätterpreise. Wien bei Fr. Malotta.
Ernst Lemberger, Beiträge zur Geschichte der Miniaturmalerei. Ein Handbuch. Lemberger & Dorn, Berlin.
Derselbe, Die Bildnismalerei in Deutschland 1550—1850. München 1910.

August L. Mayer, Expreſſ. Miniaturen des deutſchen Mittelalters. München 1920.
Morelli-Lermolieff, Studien über italieniſche Malerei. Nur antiquariſch.
Nagler, Monogrammiſten. München 1858/81.
M. Picoril, Expreſſioniſtiſche Buchmalerei. München 1919.
M. Raphael, Von Monet zu Picaſſo. München 1920.
Schubring, Caſſoni. Leipzig 1917.
H. Vogelſtein, Franzöſiſche Buchmalerei. München 1918.
Karl Voll, Entwicklungsgeſchichte der Malerei. Inſel-Verlag.
Eugen Voß, Bilderpflege 1899.
Woermann, Geſchichte der Malerei. Neue Ausgabe b. Kröner, Stuttgart.
A. v. Wurzbach, Niederländ. Künſtlerlexikon. Wien 1906.

Plaſtik:

J. Baum, Ulmer Plaſtik. Stuttgart 1911.
Biſſing, Denkmäler ägyptiſch. Skulptur. Bruckmann, München.
W. v. Bode, Die italieniſchen Bronzeſtatuetten der Renaiſſance. Berlin bei B. Caſſirer.
Derſelbe, Handbuch der ital. Plaſtik. 5. Auflage. Berlin 1917.
Derſelbe, Die ital. Plaſtik der Renaiſſance. 1. Bd. Florenz, Berlin. (In Vorbereitung.)
Derſelbe, Italieniſche Bildhauer der Renaiſſance. Berlin.
Derſelbe, Geſchichte der deutſchen Plaſtik. Nur antiquariſch.
Bulle, Der ſchöne Menſch im Altertum. München.
Collignon, Geſchichte der griechiſchen Plaſtik. Straßburg 1895.
Ad. Goldſchmidt, Studien z. Geſchichte der ſächſiſchen Skulptur. Berlin 1902.
A. v. Kekulé, Die griechiſche Skulptur. Berlin 1907.
Lübke, Geſchichte der Plaſtik. Nur antiquariſch.
Maſpéro, Ägyptiſche Kunſtgeſchichte. Leipzig 1889.
Alois Riegl, Die ſpätrömiſche Kunſtinduſtrie. Wien 1901.
Rydberg, Venus von Milo. Reclam.

Christian Scherer, Elfenbeinplastik. Leipzig bei Kl. & B.
Frieda Schottmüller, Bronzen. Berlin 1918.
Stegmann, Die Plastik des Abendlandes. (Sammlung Goeschen.)

Graphik:

Andresen-Weigl, Deutscher Peintre-Graveur. Leipzig 1872/78.
Friedländer, Der Holzschnitt. Berlin 1918.
Brüder Goncourt, Stecher und Maler des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1910.
Kampmann, Die graphischen Künste. (Sammlung Goeschen.)
Max Klinger, Malerei und Zeichnung. (Z. Zt. nur antiquarisch.)
Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt. 2. Auflage. Berlin 1916.
Lippmann, Der Kupferstich. 4. Auflage. Berlin 1914.
H. W. Singer, Handbuch für Kupferstichsammlungen. Leipzig 1917.
H. Struck, Die Kunst des Radierens. Berlin 1909.
Wessely, Anl. zur Kenntnis und zum Sammeln von Werken des Kunstdrucks. Leipzig 1876. Nur antiquarisch.

Möbel:

W. v. Bode, Italienische Hausmöbel der Renaissance. Leipzig bei Kl. & B.
G. Hirth, Das deutsche Zimmer. 4. Auflage. München 1909.
A. Jolles, Alt-Holland. Delphin-Verlag, München 1913.
F. Luthmer, Deutsche Möbel der Vergangenheit. 2. Auflage. Leipzig bei Kl. & B.
Meyer und Graul, Tafeln zur Geschichte der Möbelformen. 1903/11.
E. Redslob, Alt-Dänemark. Delphin-Verlag, München 1914.
Robert Schmidt, Möbel. 2. Auflage. Berlin 1915.
Schubring, Cassoni. Leipzig 1917.

Keramik:

Leo Balet, Ludwigsburger Porzellan. Stuttgart 1911.

K. Berling, Meißner Porzellan. Leipzig 1900.

Brüning und Schnorr v. Carolsfeld, Porzellan. 2. Auflage. Berlin 1914.

Brüning, Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts. Berlin 1905.

E. Bubitz, Die K. Porzellanmanufaktur Berlin 1762—1913. Berlin 1913.

E. v. Erihak, Schlesische Gläser. Breslau 1891.

W. Doenges, Meißner Porzellan. Berlin 1908.

H. Eber, Creußener Töpferkunst. München 1913.

v. Falke, Majolika. 2. Auflage. Berlin 1907.

Derselbe, Das rheinische Steinzeug. Berlin 1908.

J. L. Fischer, Handbuch der Glasmalerei. Leipzig 1914.

J. Folnesics, Die K. K. Wiener Porzellanmanufaktur. Wien 1907.

Karl Friedrich, Die altdeutschen Gläser. Nürnberg 1884.

K. Fr. Gutmann, Badensche Kunsttöpferei im 18. Jahrhundert. Karlsruhe 1906.

G. Heinersdorff, Die Glasmalerei. Berlin 1913.

Fr. Hofmann, Frankenthaler Porzellan. München 1912.

Derselbe, Nymphenburger Porzellan. Frankfurt a. M. (In Vorbereitung.)

A. Kisa, Das Glas im Altertum. Leipzig 1908.

W. Klein, Griechische Vasen. 2. Auflage. Wien 1887.

G. Kolbe, Geschichte der Berliner Porzellanmanufaktur. Berlin 1863.

Lehnert, Porzellan. Bielefeld 1902.

G. Lenz, Berliner Porzellan. Berlin 1913.

H. Oldtmann, Geschichte der Glasmalerei. Wien 1898.

Alois Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie. Wien 1901.

Roeper und Bosch, Öfen vom 16. Jahrhundert bis 1800. München 1895.

Chr. Scherer, Das Fürstenberger Porzellan. Berlin 1909.

R. Schmidt, Das Glas. Berlin 1912.
Schnorr v. Carolsfeld, Europäisches Porzellan. Berlin 1913.
A. Walcher v. Molthein, Bunte Hafnerkeramik d. Renaissance in Österreich. Wien 1909.
E. Zais, Die kurmainzische Fayencefabrik zu Höchst. Mainz 1887.
Zech, Hanauer Fayence. Marburg 1913.
Zimmermann (Gräsſe-Jännicke), Führer für Sammler von Keramik. 14. Auflage. Berlin 1917.

Textilien:

M. Dreger, Die künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei. Wien 1904.
v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei. Berlin 1915.
Fischel und Boehn, Die Mode. München 1908/13.
B. v. Jurie, Spitzen. Berlin 1907.
Lessing und Creutz, Mittelalterliche Wandteppiche in Deutschland. Berlin 1900/09.
Paul Schulze, Alte Stoffe. Berlin 1917.
M. Schütte, Alte Spitzen. Berlin 1912.

Metalle:

Bassermann-Jordan, Der Schmuck. Leipzig bei Kl. & B.
W. Boehein, Waffenkunde. Leipzig 1890.
A. Brüning, Die Schmiedekunst. Leipzig bei Kl. & B.
Creutz und Lüer, Geschichte der Metallkunst. Nur antiquarisch.
Demiaini, Briot, Enderlein und das Edelzinn. Leipzig 1897.
Lessing, Gold und Silber. 2. Auflage. Berlin 1907.
Marc Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen. Frankfurt a. M.
Derselbe, Geschichte der Goldschmiedekunst. Bisher Bd. 1—3, beides bei Keller, Frankfurt a. M.
H. Schmitz, Berliner Eisengußkunst. München 1917.

Kleinkunst:

Bassermann-Jordan, Uhren. Berlin 1913.
Derselbe, Geschichte der Räderuhr. Frankfurt 1905.
Max Bernhart, Medaillen und Plaketten. Berlin 1909.
G. v. Fabriczy, Medaillen der italienischen Renaissance. Leipzig bei Kl. & B.
A. Furtwängler, Die antiken Gemmen. Leipzig 1900.
Ruth-Sommer, Alte Musikinstrumente. Berlin 1914.
A. v. Sallet, Die antiken Münzen. Berlin 1909.

Türkische Kunst:

W. v. Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche. 2. Auflage. Leipzig 1914.
G. Hopf, Die altpersischen Teppiche. 2. Auflage. München 1913.
J. Lessing, Orientalische Teppiche. Berlin 1891.
W. v. Oettingen, Teppichatlas. Berlin, Selbstverlag.
A. Riegl, Altorientalische Teppiche. Wien 1891.
H. Ropers, Auskunftsbuch über Orientteppiche. Hambg. 1913.
Sarre-Martin, Ausstellung von Meisterwerken der muhammedanischen Kunst. München 1911.

Ostasiatische Kunst:

Bing, Japanischer Formenschatz. Leipzig 1888.
A. Brockhaus, Netsuke. 2. Auflage. Leipzig 1909.
E. F. Fenellosa, Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst. Leipzig 1913.
E. Glaser, Die Kunst Ostasiens. Leipzig 1913.
R. Graul, Ostasiatische Kunst. (Sammlung Teubner.)
G. Jacoby, Japanische Schwertzierraten. Leipzig 1904.
O. Kümmel, Kunstgewerbe in Japan. Berlin 1910.
Derselbe, Alte ostasiatische Kunst (China-Japan). Berlin 1914.
J. Kurth, Der japanische Farbenholzschnitt. München 1911.

Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte. Braunschweig 1904/07.
Derselbe, Chinesische Kunstgeschichte. Eßlingen 1910/12.
W. v. Seidlitz, Der japanische Farbenholzschnitt. Dresden 1897.
E. Zimmermann, Chinesisches Porzellan. Leipzig 1915.

Bibliophile:

Bogeng, Fachkunde f. Bücherſammler. Berl.-Nikolassee 1911.
A. Graesel, Bibliothekslehre. Leipzig 1902.
Holzmann u. Bohatta, Deutsches Anonym-Lexikon. 1902/11.
Dieselben, Deutsch. Pseudonym-Lexikon. Wien u. Leipzig 1906.
Ladewig, Politik der Bücherei. Leipzig 1912.
J. Loubier, Der Bucheinband. Leipzig bei Kl. & B.
Mühlbrecht, Bücherliebhaberei. Bielefeld 1898.

LOTHAR BRIEGER

THEODOR HOSEMANN

EIN ALTMEISTER BERLINER MALEREI

Mit 118 Abbildungen, darunter 6 handkolorierte Blätter, und mit einem Katalog der graphischen Werke des Künstlers von Karl Hobrecker.

Pappband ca. 45 Mark · Ganzleinenband ca. 60 Mark
Ganzlederband ca. 350 Mark

Hosemann ist in Sammlerkreisen Norddeutschlands wegen seiner vielen graphischen und malerischen Darstellungen aus dem Leben des Berliner Volkes, aus dem Reich der Kinder und Märchen längst begehrt und gesucht / Er hat das ganze Leben von 1830–1870 bald mit dem Bleistift, bald mit dem Pinsel dargestellt / Wer sich über die Kultur dieser Epoche unterrichten will, dem wird sie in seinen Werken lebendig entgegentreten.

Diese Werke zeigen die Bilder des Buches in einer Auswahl, welche das Schaffen Hosemanns in Gemälde, Radierung, Lithographie und Handzeichnung umfaßt, während der Text vom Leben und von der Kunst des Meisters erzählt.

Einen besonderen Wert erhält das Werk durch die 6 handkolorierten Blätter und durch den graphischen Katalog, der — aufs sorgfältigste gearbeitet — jedem Sammler unentbehrlich ist.

DELPHIN-VERLAG / MÜNCHEN

SAMMLER

die uns ihr

Sammelgebiet

angeben, erhalten regelmäßig
unsere Kataloge zugesandt

ANKAUF UND VERKAUF
von alten Kupferstichen
und moderner Graphik

Amsler & Ruthardt

Berlin W. 8

GALERIE CASPARI

MÜNCHEN

BRIENNERSTRASSE 52

ALTE UND MODERNE

MEISTER / ANTIQUITÄTEN

GRAPHISCHES KABINETT

ALFRED H. PELLEGRINI

ROM

15 ORIGINALLITHOGRAPHIEN

Einfache Ausgabe Nr. 1-120 / In Mappe ca. 100 Mark

Die Steine wurden nach dem Druck abgeschliffen

„Wer sich daran freut, die Architektur als die Kunst der Proportionen und des Spiels von Licht und Schatten aufzufassen, wird sich durch die Steinzeichnungen Pellegrinis stark angeregt finden."
Prof. Dr. Theodor Fischer.

WALZE-MAPPE

13 GRAPHISCHE ORIGINALARBEITEN

von Albert Welti / C. Th. Meyer-Basel / Arthur Rindel / Dr. Otto Gampert / Eduard Vallet / Hans Beat Wieland / Burkhard Mangold / Ernst Kreidolf / Giovanni Giacometti / Ernst Würtenberger / Martha Cunz / Karl Hänny / Max Bucherer

Einmalige Auflage von 150 Drucken

In vornehmer Pappmappe ca. 135 Mark

In dieser Mappe haben sich die meisten der so weit zerstreuten Schweizer Graphiker zusammengefunden · Es ist ein mannigfaltiges Bild, das sie uns bieten, reich an bodenständiger, frischer, gestaltungskräftiger Auffassung.

DELPHIN-VERLAG / MÜNCHEN

KUNSTHANDLUNG
H. TRITTLER

Inhaber: PAUL SCHILTZ

Frankfurt a. M. / Goetheplatz 6-8

Moderne Graphik

Früh- und Zustandsdrucke von:

Altheim / Böhle / Corinth / Sepp Frank
Gaul / Greiner / S. Haden / Israels / Klinger
Kollwitz / Legrand / Liebermann / Meid (fast alles) / Nolde / Pennell / Picasso / Fél. Rops
Stauffer-Bern / Thoma / Whistler / Wolfsfeld / Anders Zorn

Ankauf auch geschlossener Sammlungen

KATALOG UND OFFERTE AUF WUNSCH

KUNSTSALON

HERMANN ABELS

Alte und zeitgenössische Graphik

KÖLN AM RHEIN

Hohenzollernring 50

ALDEGREVER / CRANACH / DÜRER / L. van LEYDEN / OSTADE / REMBRANDT

CALLOT / MILLET / DAUMIER

CORINTH / W. GEIGER / GROHSMANN KLINGER / LEIBL / LIEBERMANN / H. MEID PECHSTEIN / SLEVOGT / STAUFFER-Bern THOMA

FORAIN / LEGRAND / MANET / PISSARO RENOIR / ROPS / STEINLEN TOULOUSE-LAUTREC

S. HADEN / O. HALL / LEGROS / OSBORNE PENNELL-WHISTLER

Englische und französische Stiche des XVIII. Jahrhunderts

Japanische Farbenholzschnitte

Illustr. Katalog gratis

ANKAUF · VERKAUF

ALTE MEISTER

GÜNTHER KOCH & Co.

MÜNCHEN

BRIENNERSTR. 14 DOMFREIHEIT.

LANDSHUT a/I.

RUFFINISCHLÖSSCHEN.

GEMÄLDE,
ANTIQUITÄTEN,
STICHE, ALTE
WERTVOLLE
BÜCHER.

ANKAUF - SCHÄTZUNG - VERKAUF.

LEONHARD FRANK
FREMDE MÄDCHEN AM MEER
UND EINE KREUZIGUNG
6 FARBIGE LICHTDRUCKE NACH ORIGINALEN

Einfache Ausgabe Nummer 1–100
In vornehmer Mappe ca. 135 Mark

Der Verfasser der drei bekannten Romane „Die Ursache", „Die Räuberbande", „Der Mensch ist gut", deren letzter einen europäischen Erfolg gehabt hat, erscheint in diesen frühen Blättern auch als Graphiker von ganz eigenartigem Charakter, der seine inneren Erlebnisse in großen weichen und strengen Kompositionen zu gestalten weiß, ganz er selbst, und dennoch die Kultur der Epoche zusammenfassend.

SCHWALBACH
STEINZEICHNUNGEN
10 ORIGINALLITHOGRAPHIEN

Einfache Ausgabe Nummer 1 – 100
In vornehmer Mappe ca. 135 Mark
Die Steine wurden nach dem Druck abgeschliffen

Einer der kraftvollsten und merkwürdigsten Vorläufer des Expressionismus ist Schwalbach, dessen neuartige, innerlich notwendige Bildsprache noch dadurch besonderen Wert gewinnt, daß der Künstler die Technik des Steindrucks beherrscht wie wenige.

DELPHIN-VERLAG / MÜNCHEN

GALERIE FERDINAND MÖLLER

BERLIN

Potsdamer Straße 134c

Werke erster Meister

und junger, zukunftsreicher Künstler

ANKAUF
VERKAUF

MAX PICARD
EXPRESSIONISTISCHE // BAUERNMALEREI //

Mit 24 Lichtdrucktafeln / Zweite Auflage

Kartoniert ca. 22 Mark · Halbleinenband ca. 35 Mark

„Dieser bäuerlichen Kunst innerstes Wesen erfaßt zu haben, ist das Verdienst Picards · In prachtvoller Aufmachung hat er in klaren Lichtdrucken zwei Dutzend dieser handwerklichen Kunstschöpfungen von Bauern, die im Sommer Zäune und Häuser anstrichen, gesammelt · Über diese Sammlung und ihre schwarz-weiße Wiedergabe kann man nur das Beste sagen." Mannheimer Tagblatt.

AUGUST L. MAYER
EXPRESSIONISTISCHE // MINIATUREN //
DES DEUTSCHEN MITTELALTERS

Mit 32 Lichtdrucktafeln / Zweite Auflage

Kartoniert ca. 40 Mark · Gebunden ca. 45 Mark

„In der expressionistischen Kunst der mittelalterlichen Handschriftenmalerei war weit mehr Stilgefühl, Bewußtsein des inneren Gesetzes, und viel höheres Können als bei den meisten Neutönernen der Gegenwart · Für diese Behauptung liefern die 32 gut gewählten und scharf wiedergegebenen Bilder den vollgültigen Beweis

Die auserlesenen Erzeugnisse des 8. bis 15. Jahrhunderts gewähren jedem kunstfreudigen Auge echte Genüsse, die knappen Erläuterungen mannigfache Einsicht." Zeitschrift f. Bücherfreunde.

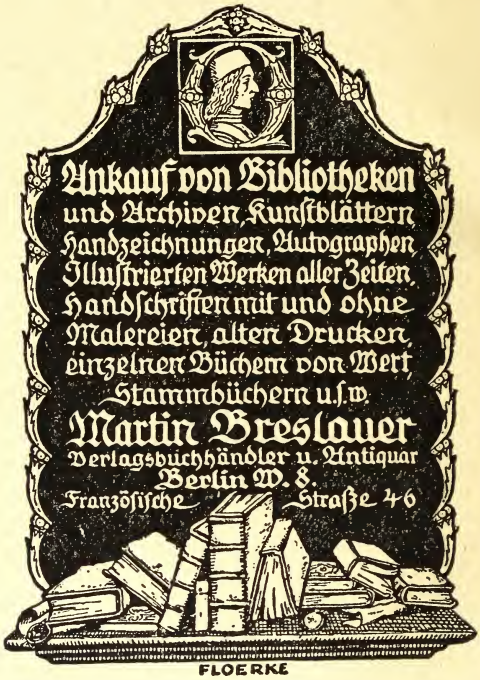
DELPHIN-VERLAG / MÜNCHEN

GALERIE ARNOLD

DRESDEN U. BRESLAU

GEMÄLDE / ZEICHNUNGEN
GRAPHIK ERSTER MEISTER
DES 19. JAHRHUNDERTS UND
DER GEGENWART

WERKE VON MENZEL / LIEBER-
MANN / SLEVOGT / CORINTH
THOMA / SOWIE NOLDE
PECHSTEIN USW. GESUCHT



Druck: Münchner Buchgewerbehaus M. Müller & Sohn.

90-4470

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00056 9406